GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST, DER POESIE, DER TONKUNST, ...

Johann Neumaier





Geschichte
der
christlichen Kunst,
der
Poesie, Tonkunst, Malerei, Architektur und Sculptur;
von der ältesten bis auf die neueste Zeit,
von
Johann Neumaier,
vormaligem Gymnasialdirektor.

Erster Band.

Schaffhausen,
Verlag der Fr. Hurter'schen Buchhandlung.
1856.

Vorrede.

Mit dem steigenden Wachsthum des kirchlichen Lebens hat in neuerer Zeit auch „die heilige Kunst" einen mächtigen Aufschwung genommen, und das Interesse für ihre Schöpfungen sich beträchtlich gesteigert. Es hat sich somit abermals die Richtigkeit des von gewisser Seite her bestrittenen Satzes herausgestellt, daß ein innerer Connex zwischen der Kunst und dem religiösen Leben besteht. Nun sind zwar schätzbare historische Zusammenstellungen über die einzelnen Zweige der christlichen Kunst — die Poesie ausgenommen — vorhanden; so trefflich diese indessen auch sein mögen, so fassen sie doch mit wenigen Ausnahmen mehr die technische und ästhetische

Seite der betreffenden Kunstgebilde, als deren geistigen Inhalt in's Auge; oder wo letzteres geschieht, wird nicht selten bei Beurtheilung derselben, namentlich in der Poesie, ein rationalistischer Maßstab angelegt. Die Meisterwerke der heiligen Kunst sind aber specifisch katholisch; katholischer Geist, katholisches Leben hat sie hervorgerufen, sie wollen daher auch mit katholischen Augen betrachtet und gewürdiget sein.

Woran es überdieß noch gänzlich mangelt, ist eine Zusammenstellung der verschiedenen Zweige der christlichen Kunst und ihrer Beziehungen zu einander. Obgleich man sich nun keineswegs verhehlte, wie schwierig es ist, die gesammte christliche Kunstgeschichte in Zusammenhang zu bringen und unter Einem Gesichtspunkte darzustellen, so fühlte man sich doch zu diesem Versuch einerseits durch den Gedanken ermuthigt, daß, je größer die Schwierigkeit des Unternehmens, desto gegründeter der Anspruch auf billige Beurtheilung ist; hauptsächlich aber durch die Hoffnung, hiemit einem edlen Zwecke dienen zu können. Denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß eine gründliche Kenntniß der klassischen Werke der christlichen Kunst, die ein so glänzendes Zeugniß von der Kraft und Hoheit des katholischen Geistes ablegen, nicht wenig dazu beitragen werde, die Anhänglichkeit an unsere Kirche zu befestigen und zu vermehren.

Deßhalb war es auch vornämlich unsere Aufgabe, das Wechselverhältniß nachzuweisen, welches zwischen der Kunst und dem kirchlichen Leben besteht, und zu zeigen, daß es keineswegs als ein bloß zufälliges Zusammentreffen zu betrachten ist, wenn die Kunst in einer glaubenskräftigen Zeit zur Blüthe gedieh, und bei eingetretenem Unglauben und Indifferentismus sich mehr und mehr vom Inhalt des christlichen Lebens entfernte und verweltlichte. Eben daher hat man bei Würdigung der einzelnen Kunstgebilde neben der ästhetischen Bedeutung vorzugsweise die religiöse in Betracht gezogen, von dem Grundsatze geleitet, „daß alle Kunst nur insoferne christlich genannt werden kann, als sie wahrhaft gläubig ist.“ — Am ausführlichsten hat man die Poesie besprochen, da es hier an einer systematisch geordneten, historischen Zusammenstellung fehlt. Was das Kirchenlied betrifft, so hat man dasselbe wegen seiner doppelten Bedeutung als Text und Melodie nicht nur in der Abhandlung über „Poesie“ besprochen, sondern ausführlicher noch in jener über die „Tonkunst“; dort hat man mehr den poetischen, hier mehr den melodischen Gehalt des Kirchenliedes in Betracht gezogen. Da jedoch eine scharfe Trennung beider Beziehungen nicht wohl möglich war, so mußten mitunter Wiederholungen eintreten, sowie denn überhaupt Manches, was im poetischen Theile eine Stelle hätte finden sollen, im musikalischen besprochen wurde, weil man hier eine vollständige

Uebersicht geben wollte. — Möge nun diese Arbeit zur Förderung der heiligen Sache beitragen, welcher zu dienen unser innigstes Verlangen ist.

Ilvesheim, am Pfingstfeste 1855.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Einleitung.

Die geistliche Poesie.

Die geistliche Poesie in Deutschland.

Erste Periode vom 8. bis 12. Jahrhundert.

Zweite Periode.

Erster Abschnitt, die Minnesänger.

Seite.

Dritte Periode.

Die geistliche Poesie in Deutschland.

Von der Reformation bis zur neuesten Zeit.

Die heilige Tonkunst.

II. Der Choral.

III. Das Kirchenlied (in lateinischer Sprache).

Seite.

Das Kirchenlied (in deutscher Sprache).

IV. Die kunstmäßige Kirchenmusik.

Einleitung.

§ 1.

Die Bedeutung der bildenden Kunst im Christenthum und im Alten Bunde.

Um die Anstalten des heiligen Cultus zu verherrlichen, ruft unsere Kirche die bildenden Künste zu Hülfe und benutzt die Schönheit der Form als Trägerin für ihre höchsten Ideen. Bald gedenkt sie durch die ergreifenden Töne einer himmlischen Harmonie, bald durch den sinnreichen Bilderschmuck der Sprache des Dichters, bald durch das Zauberspiel in Farben und Gemälden, bald durch den Grabstichel, der den todten Stoff mit dem Hauch des Lebens beseelt, auf die Gläubigen zu wirken und ihr Gemüth gleichsam auf Schwingen veredelter Sinnlichkeit zum Uebersinnlichen empor zu tragen. Und während so unsere Kirche alle Organe der Kunst, der Musik und Poesie, der Malerei und Sculptur zu dem großen Ziele der Erhebung und Heiligung des Menschen zusammenwirken läßt, will sie zugleich durch die Symbolik der Künste unserm Seelenauge ein Abbild des ewigen Heiligthums einprägen, dessen Herrlichkeit wir erst jenseits in ungetrübter Klarheit schauen können, wie es der Apostel andeutet mit den Worten: Jetzt sehen wir durch einen Spiegel räthselhaft, alsdann aber von Angesicht zu Angesicht. 1 Kor. 13, 12. Diese Bedeutung der bildenden Kunst als eines Organs zur Wahrnehmung wie zur Mittheilung der göttlichen Dinge, ist von jeher von der Kirche anerkannt worden. Schon in den ältesten Zeiten gab sich in der christlichen Kirche ein künstlerisches Bestreben kund; ihm huldigend, errichtete man prachtvolle Tem-

pel und Altäre voll Majestät und Hoheit; ihm folgend, umgab man die gottgeweihte Stätte mit ehrwürdigen Symbolen und Bildwerken; ihm gemäß schuf man jene wunderbaren Klänge, die uns bald zu heiliger Freude, bald zu tiefer Trauer, bald zum betrachtenden Ernste, bald zum Lobe und Preise Gottes stimmen: überhaupt den ganzen äußern Cultus erhob man zu einem großen, bedeutungsvollen Kunstwerk.

Aehnliches finden wir auch im Alten Bunde; obgleich das Judenthum an der Grundwahrheit festhielt, daß Gott ein rein geistiges Wesen ist, so verschmähte es doch keineswegs alle Versinnlichungsmittel bei der Feier des heiligen Dienstes: kraft göttlicher Anordnung wurde vielmehr auch die Kunst zur Verherrlichung des Cultus herbeigerufen. Gedenkt ja doch die heil. Schrift rühmend Jubal's, des Erfinders der Musik, und Tubulkain's, des Meisters in allerlei Werken aus Erz. Und es sprach der Ewige: Ich habe berufen Bezalel, den Sohn Uri, und habe ihn erfüllt mit dem Geiste Gottes, an Kunst, Erfindung, Einsicht und aller Fertigkeit, Sinnreiches zu erfinden, zu arbeiten in Gold, Silber und Kupfer, und im Steinschneiden zum Einsetzen und im Holzschneiden, zu arbeiten in aller Kunstarbeit. Auch habe ich ihm beigegeben den Oholiab, den Sohn des Ahisamach, und alle Kunstsinnigen, in deren Sinn ich Kunst gelegt, daß sie verfertigen Alles, was ich geboten: das Versammlungszelt und die Lade des Gesetzes u. s. w. 2 Mos. 31, 1—9. Deßgleichen befahl Jehova die Anfertigung von Cherubims, welche also gebildet sein sollten, daß sie, zu beiden Seiten des Gnadenthrons stehend, mit dem Antlitz auf denselben hinschauen und mit den Flügeln gleichsam beschatteten. 2 Mos. 25, 18. Sam. 22, 11. Psalm 18, 2. In Folge göttlicher Anordnung geschah es ferner, daß Salomo den Tempel zu Jerusalem erbauen und durch Künstlerhände mit wunderbarem Glanze schmücken ließ. Aus demselben Grunde ließ man die Psalmengesänge David's und andere geistliche Lieder im Heiligthume erschallen. Weniger cultivirte man im Alten Bunde die Malerei und Plastik: obgleich das Judenthum diese Zweige der Kunst nicht an und für sich verwarf, so fürchtete es doch ihre gefährlichen Reize, da wegen der Nachbarschaft heidnischer Völker die Gefahr nahe lag, durch sie zur Abgötterei verleitet zu werden. Um daher nicht im Eifer für den wahren Gott gehindert zu werden,

hielt man die genannten Zweige der Kunst möglichst ferne, und duldete von ihnen nur die unentbehrlichsten Dienste[1]).

§ 2.

Untergang der Kunst im klassischen Alterthume und ihr Wiederaufblühen im Christenthume.

Zur höchsten Vollendung gelangte die bildende Kunst in Rücksicht auf Schönheit und Ebenmäßigkeit der Form im heidnischen Griechenland. Es findet dieß im innersten Wesen und Character des Hellenismus seine Erklärung; das griechische Heidenthum zog nicht nur das Göttliche in die Sphäre des Sinnlichen herab, sondern verlangte auch zur Bezeichnung des als göttlich Gedachten die möglichste sinnliche Schönheit. Bei dieser Anschauungsweise mußte nothwendig die bildende Kunst und in ihr die Formenschönheit zu hoher Entwicklung gelangen. Hiezu kam noch der den Griechen eigenthümliche Schönheitssinn, der nicht wenig dazu beitrug, die Kunst dem angestrebten Ziele näher zu bringen. Zu ihrer Blüthe gelangte aber die griechische Kunst zu einer Zeit, wo frische Kraft, Einfachheit der Sitten und religiöser Sinn im Volke lebte, wo ein edler Wetteifer unter den einzelnen Pflanzvölkern und Städten sich erhob, wo allenthalben ein jugendlich aufstrebender Geist sich regte, der in öffentlichen Spielen, Wettkämpfen und Festen reichliche Nahrung fand. Aus dem Leben des Volkes hervorgewachsen, hing die Kunst auf's Innigste mit dem Nationalleben zusammen; sie verherrlichte die Götter und Heroen, verfeinerte die Sitten des Volkes und bot diesem bei öffentlichen Zusammenkünften geistiges Vergnügen, kurz, die Künstler waren Diener der Götter, Lehrer des Volks, Lobredner der Großthaten der Vorfahren. Von Griechenland wanderte die Kunst nach Rom, und zwar zu jener Zeit, wo die griechischen Staaten den Römern als Beute anheimfielen, und die bedeutendsten griechischen Kunstschätze von den römischen Feldherrn nach Italien geschleppt wurden. Da aber die Römer nur wenig Kunstgenie, dafür um so

---

[1]) Lessing sagt: „Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt."

mehr praktisches Talent besaßen, so förderten sie in den verschiedenen Zweigen der Kunst nichts Höheres und Originelles zu Tage, beschränkten sich vielmehr auf bloße Nachahmung der griechischen Kunstwerke und gaben der Kunst nur eine praktischere Richtung. Als aber das Sittenverderbniß in Griechenland und später in Rom überhand nahm, als der Glaube an die Götter und Heroen schwand, und die Mythologie, die einst der künstlerischen Phantasie mächtigen Schwung verliehen, in's Reich der Mährchen wanderte, da hatte die Kunst ihren kräftigsten Nerv verloren, und gerieth in Griechenland wie in Rom mehr und mehr in Verfall. Und so sehr man auch bemüht war, die Anstalten, welche einst den Künstlern Stoff geliehen, die öffentlichen Spiele und Feste, die Wettkämpfe, Tempel und Theater zu erhalten, so konnte man doch den Geist nicht wieder zurückführen, welcher einst das Alles hervorrief und beseelte. Der also vorbereitete Verfall wurde sodann durch die hereingebrochenen innern und äußern Kämpfe vollzogen. So sah man dann die Sonne der antiken Kunst sich allmählig ihrem Untergange zuneigen, bis endlich eine vollständige Nacht hereinbrach.

Ohne Zweifel wäre die Kunst für immer diesem Dunkel der Nacht anheimgefallen, hätte nicht der Strahl des Christenthums die Finsterniß zertheilt und der Kunst eine neue, schönere Morgenröthe heraufgeführt. Und wie im heidnischen Griechenland also entwickelte sich auch bei den christlichen Völkern die Kunst zunächst auf religiösem Gebiete; Gebäude, Bildwerke, Statuen, Gesänge für den heiligen Dienst bestimmt, waren es, woran sich die Kunst im Christenthum zuerst versuchte und woran sie zur Reife und Blüthe gedieh: so wie sie auch allmählig wieder herabsank, als sie im Verlaufe der Zeit, ihres Ursprungs vergessend, mehr und mehr aus der Gemeinschaft mit dem höhern Organismus, dem Complexe der göttlichen Geheimnisse heraustrat. Das Christenthum hat aber die Kunst, als sie daran war, ihr Leben zu beschließen, nicht nur vom Untergange gerettet, sondern ihr auch einen höhern Zauber verliehen. So wie die ganze menschliche Denkungsart, das Leben und die Wissenschaft mit dem Christenthum eine ganz neue Richtung nahm, so drang auch ein eigenthümlicher, vom frühern durchaus verschiedener Geist in die Kunst ein; es brach überhaupt für alle Zweige der Kunst eine neue, schönere Zeit heran.

§ 3.

Unterschied der christlichen Kunst von der antiken.

Versteht man unter der Kunst im Allgemeinen die Darstellung eines geistigen Inhalts in sinnlich schöner Form, so verstehen wir unter der christlichen die verkörperte, in das Gewand der Schönheit gehüllte göttliche Wahrheit des Christenthums. In dieser Auffassung ist die christliche Kunst von der antiken wesentlich verschieden: denn die Kunst überhaupt gründet sich zunächst auf die religiöse Anschauungsweise und den heiligen Cultus der verschiedenen Völker; der diametrale Gegensatz, welchen die christliche Offenbarung zu den religiösen Meinungen des Heidenthums bildet, muß daher nothwendig auch in den einzelnen Zweigen der Kunst hervortreten. 1) Das griechische Heidenthum repräsentirt die „sinnlich schöne" Natur des Menschen: Tugend und Schönheit sind ihm so enge mit einander verbundene Begriffe, daß es für den sittlich guten Menschen gewöhnlich den Ausdruck *καλὸς κἀγαθός* (schön und gut) gebrauchte[1]). Deßhalb spielt in der griechischen Kunst die sinnliche Schönheit, die Ebenmäßigkeit der Form die Hauptrolle: und hieraus erklärt sich zugleich die Vorliebe der Griechen für das Nackte in der Malerei und Sculptur, so wie die vorzugsweise Begünstigung der Plastik, weil hier die Gestalten ihre üppigen schönen Formen, ihre naturgetreuen Gliedmaßen am vortheilhaftesten zur Schau tragen konnten. Das Christenthum hingegen faßt die ewige, geistige Natur des Menschen in's Auge, um sie zu heiligen, zu verklären, zu vergöttlichen. Daher konnte der christlichen Kunst die sinnliche Schönheit nicht genügen, sie mußte vielmehr nach überirdischem, verklärtem Ausdruck, nach heiliger himmlischer Schönheit streben. Die Schönheit der Form durfte dem christlichen Künstler nicht wie bei den Griechen als höchstes Ziel erscheinen, sondern nur als Mittel, die himmlische Schönheit auszudrücken. Aus demselben Grunde kam im Christenthum die Plastik weniger zur Entwicklung; abgesehen davon, daß man sich in den ersten Zeiten der Kirche hiebei zu sehr dem Heidenthume zu nähern fürchtete, ward die Plastik schon deßhalb weniger cultivirt, weil es bei der Darstellung des Heiligen und

[1]) Darum hat auch Schiller in seinen „Göttern Griechenlands" sehr richtig bemerkt: „Nichts war ihnen heilig, als das Schöne."

Himmlischen vor Allem auf den geistigen Ausdruck ankömmt, die Schönheit und Ebenmäßigkeit der Gliedmaßen dagegen als entbehrliche Nebensache erscheint; daher wandte man sich im Christenthum lieber der minder materiellen Malerei zu. 2) Das Heidenthum wies ferner den Menschen nur auf die Erdenwelt an und ließ selbst seine Götter zur Erde niedersteigen, um an den Schwächen und Leidenschaften, Freuden und Genüssen der Menschen Theil zu nehmen. Daher in den Gebilden der antiken Kunst überall die „heitere weltliche Ruhe, der irdische Friede, die sinnliche Lust." Im geraden Gegensatze hiezu will das Christenthum den Menschen von der Erde losreißen und ihn himmelwärts lenken, indem es ihn nur im Aufblick zu Gott und dem himmlischen Vaterlande wahren Frieden und Trost finden läßt. Deßhalb zieht die christliche Kunst den Geist mächtig nach Oben, zum Frieden in Gott, zum Siege über die sinnliche Welt, zur Sehnsucht nach der ewigen Heimath; die Gebilde der christlichen Kunst sind überhaupt ein verkörpertes „Sursum corda" (Empor zu Gott). Im Gegensatz zu der Vorstellung der Alten, die sich auf dem Parnaß eine abwärts fließende Quelle dachten, wählte daher die christliche Kunst als Symbol ihrer himmelanstrebenden Richtung ein Bild, dessen sich schon Christus der Herr im Evangelium bediente, einen Springquell oder Brunnen mit aufsteigendem Wasserstrahl. Und da die Demuth die Mutter aller christlichen Tugend, somit auch der Richtung nach Oben ist, so prägt sich in der christlichen Kunst neben der das Herz zum Ewigen emporhebenden Sehnsucht zugleich der in sich gekehrte, menschlicher Schwäche wohl bewußte demüthige Sinn aus, so daß ihre Schöpfungen gleichmäßig den Blick nach Oben lenken, wie nach Innen kehren. 3) Sodann bietet das Christenthum dem Künstler einen weit reichern und manchfaltigeren Stoff zu herrlichen Kunstgebilden, wie das Heidenthum; denn durch das Christenthum strömt nicht nur eine reinere, sondern auch reichere Ader des Sittlichen: die menschliche Würde erscheint hier auf einer weit höhern Stufe, und der Kampf gegen die Welt, ihre Lüste und Leidenschaften kommt hier (in den Heiligen) unendlich stärker und glorreicher, wie dort, zum Vorschein. Daher steht der christlichen Kunst ein viel weiterer Spielraum zu verschiedenartiger Abstufung und Nüancirung der Empfindungen und sittlichen Charactere offen, wie der antiken. Eben

deßhalb hat die Kunst im Christenthum keineswegs nöthig, sich nach den Mythen des Heidenthums umzusehen, als ob ihr im Gebiete christlicher Begriffe ein allzu enges Feld angewiesen wäre, es ist ihr vielmehr, wie ein genialer Künstler der Neuzeit[1]) sehr treffend bemerkt, in den christlichen Aufgaben ein unerschöpflicher Reichthum geboten. 4) Ferner ist wohl zu beachten, daß im Heidenthum die Kunst nur durch die Form glänzte: weßhalb sie sich auch vorzugsweise in der Bildhauerei, als welche „die Kunst der Formen“ ist, auszeichnete. Dagegen ist ihr die christliche Kunst weit überlegen durch die Tiefe der Ideen, durch die Reinheit und Erhabenheit der Empfindungen, die sich besonders in der Malerei, Musik und Baukunst ausspricht. Mit einem Wort: „die griechische Kunst ist nach dem Fleische gebildet, die christliche nach dem Geiste“[2]). 5) Endlich sind beide schon hinsichtlich ihres Endzwecks verschieden: Die antike Kunst hatte zunächst die Befriedigung und Verfeinerung des Schönheitssinnes, oder auch bloße Ergötzung der Sinne zum Zweck. Der christliche Künstler will nicht einen bloßen Kunstgenuß bieten, sondern an der Heiligung und Erhebung des innern Menschen Theil nehmen, die Frömmigkeit fördern, heilige Gesinnungen einflößen, das Gemüth zu Gott erheben. — Obgleich daher die christliche Kunst die Formenschönheit der antiken, wo es zuläßig war, benützte und zum Theil sich daran heranbildete, so hat sie doch, nicht nur was den geistigen Ausdruck betrifft, einen von der heidnischen ganz verschiedenen Charakter entwickelt, sondern auch dem entsprechende eigenthümliche Formen geschaffen. Und gerade diese Verbindung der Formenschönheit mit dem idealen Ausdruck, wodurch sich die christliche Kunst characterisirt, ist es, die ihr einen so wunderbaren Zauber verleiht und sie weit über die antike erhebt.

§ 4.

Hohe Aufgabe der christlichen Kunst, Anforderungen an den Künstler.

Die Aufgabe der christlichen Kunst besteht einerseits in der Verherrlichung Gottes und seiner heiligen Kirche, andrer-

[1]) Overbeck in der Abhandlung zu seinem Gemälde „Triumph der Religion in den Künsten.“

[2]) Nicolas, philosophische Studien über Christenthum.

seits in der Erhebung, Erbauung und Heiligung des Gemüths. Soll nun die Kunst diese erhabene Bestimmung erfüllen und ein würdiges Gefäß himmlischer Wahrheiten, ein wirksames Hilfsmittel der Andacht und Frömmigkeit werden, so muß sie einen innigen Bund mit der Kirche schließen und das Feuer frommer Begeisterung von ihren Altären herholen. Jedes Kunstwerk, für den heiligen Cultus bestimmt, muß ein treues Gepräge des Geistes und Lebens unsrer Kirche darstellen und den tiefen Sinn ihrer Geheimnißwahrheiten, die überirdische Würde ihrer hohen Vorbilder, die himmlische Macht ihrer Institutionen, klar und lauter abspiegeln. Ein christliches Kunstwerk muß überhaupt eine himmelwärts gerichtete Intention haben und das Ideal des himmlisch Schönen und Heiligen so treu als möglich den Sinnen vorführen; und diesem Ideale muß der Künstler alle Macht, allen Zauber seiner Kunst unterordnen. Meisterhaft hat dieß Overbeck in seinem bekannten allegorischen Gemälde „Triumph der Religion in den Künsten" veranschaulicht, und W. A. Schlegel in seinem herrlichen Gedichte „Bund der Kirche mit den Künsten" dieß ebenso geistreich behandelt.

Hieraus ergeben sich von selbst die einzelnen Anforderungen, die man an den christlichen Künstler zu stellen berechtiget ist. Bloße Kunstfertigkeit und geniale Kraft reichen auf dem Gebiete der heiligen Kunst nicht aus; die christliche Kunst verlangt vor Allem innere Erregtheit, d. h. ein bis zum lebendigen Schauen gesteigertes Gefühl von der Wahrheit, Größe und Erhabenheit der darzustellenden Geheimnißwahrheiten und Thaten des Christenthums. Wenn schon jede Kunst überhaupt eine gewisse Begeisterung voraussetzt, so ist dieß in weit höherm Grade bei der christlichen der Fall, da es hier mehr wie sonst auf den geistigen Ausdruck ankommt, ja, der geistige Gehalt hier das Hauptmerkmal vollendeter Kunstschöpfung bildet. Dieß zeigt sich auch an allen Meisterwerken der christlichen Kunst. Was ist es hauptsächlich, das uns an diesen Werken so wunderbar ergreift, so unwiderstehlich fesselt? Doch nicht bloß die schöne Form, die vollendete Technik, sondern die Seele, das Geistige, die große christliche Idee, die uns darin verkörpert entgegentritt. Dieses Geistige im Bunde mit der Formenschönheit ist es, was so mächtig auf unsre Seele wirkt, und von ihrem tiefsten Grunde wiedertönend uns mit heiligem Entzücken erfüllt. Dieser geistige Inhalt ist aber kein

Erzeugniß bloßer Kunstfertigkeit, sondern der Ausdruck der tiefsten, heiligsten Empfindungen, die den Künstler in Momenten religiöser Weihe erfüllten. Hätte er diese Gefühle und Ideen nicht in sich getragen, so hätte er es auch nicht vermocht, sie seinen Werken einzuhauchen: die kunstgewandten Hände bildeten äußerlich nur nach, was das geistige Auge innerlich anschaute.

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Seher zwingt.“

Göthe.

Zu der Genialität und Meisterschaft in der Technik muß also noch gläubig frommer Sinn, Lauterkeit und Demuth des Herzens, Eifer für die Kirche und ihre Institutionen hinzukommen, und jeder Künstler wird auf christlichem Gebiete nur in dem Maße befriedigen, als er gläubig ist. Erst bei dieser höhern Lebensrichtung wird es dem Künstler gelingen, seinen Schöpfungen den Zauber himmlischer Verklärung und überirdischer Hoheit zu verleihen. Ohne diese kindlich fromme Stimmung der Seele, ohne die demuthsvolle Hingabe an die Kirche hingegen läßt sich bei aller technischen Meisterschaft nichts Erhebendes und Andacht Erweckendes schaffen; auch das Trefflichste wird sich nur als das Werk eines, wenn auch noch so kunstfertigen Handwerkers, nie aber als ein ächtes christliches Kunstwerk darstellen, bei aller Formvollendung wird es alles wahrhaften höhern Aufschwungs entbehren. „Es ist doch nur zuletzt der Geist, der jede Technik lebendig macht.“ — Diese höhern Eigenschaften des Geistes und Herzens finden wir in den größten Meistern aller Zeiten vereinigt: jene Hauptrepräsententen der christlichen Kunst, Aurelius Prudentius und Dante, Gregor d. Gr. und Palestrina, van Eyck und Raphael, Michel Angelo und Erwin von Steinbach waren von gottseligem Eifer und Begeisterung für die Kirche erfüllt. Dieser gläubige Sinn und Adel der Seele befruchtete ihre künstlerische Phantasie mit jenen großen und tiefen Ideen, die sich so wunderbar in ihren Schöpfungen abspiegeln und ihnen den Abglanz himmlischer Schönheit verleihen. Während daher die griechischen Künstler ihren Geist und Geschmack durch eifriges Studium der homerischen Gesänge bildeten, geziemt es dem christlichen Künst-

ler, sich durch Lesen religiöser Schriften, durch Andacht und Gebet, durch fromme Uebungen und Sammlung des Geistes für seinen hohen Beruf zu befähigen, wie dieß insbesondere Fiesole gethan, der unter Thränen und Gebet seine Bildwerke entwarf und ausführte. Wie unerläßlich diese Anforderungen sind, sehen wir im ganzen Entwicklungsgang der Kunst bestätigt.

§ 5.

Entwicklungsgang der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis zur Reformation.

Die heilige Kunst folgte Schritt für Schritt dem siegreichen Vordringen der christlichen Wahrheit, und ging mit der Entwicklung des kirchlichen Lebens stets Hand in Hand. Sie gedieh und blühte herrlich, so lange sie mit der Kirche im engen Bunde war, d. h. so lange sie von der Kirche selbst geübt, oder doch von ihrem Geiste getragen ward; und sie sank wieder in dem Maße, als jenes Band sich lösete und Laien sich ihrer bemächtigten, denen die tiefere Erkenntniß der christlichen Wahrheit und die gläubige Begeisterung abging[1]). So lange noch das Christenthum mit der feindlichen Macht der römischen Herrschaft und der Barbarei der

---

[1]) Den sprechendsten Thatsachen zum Trotz will C. Guzkow den innern Conner zwischen der Kunst und dem religiösen Leben läugnen, indem er in seinen Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur bemerkt: „In aller Welt, wo ist der Uebergang von einer andächtigen Empfindung zu einem artistischen Werke? Mußte die Technik nicht älter sein, als dieser Uebergang? Ist also die Kunst, man mag sie ein Instinct oder Ueberlegung nennen, ihrem Wesen nach nicht völlig unabhängig von Offenbarung, Mythus und all den Begriffen, die man aus der Religionsgeschichte entnimmt, um sie an die Spitze der Kunstgeschichte zu stellen?“ Guzkow verwechselt hier offenbar das Handwerk, die artistische Fertigkeit mit der Kunst. — Technische Fertigkeit kann freilich die Religion nicht geben. Anders verhält es sich mit dem Geistigen in der Kunst; auf dieses haben überall und zu allen Zeiten die religiösen Ueberzeugungen einen Einfluß geübt. Welch ganz anderes Gepräge haben die altchristlichen Hymnen und die Kirchenlieder von Luther, der Gregorianische Choral und der protestantische; die romanischen Kirchenbauten und die der Renaissance, die musikalischen Messen von Palästrina und die von Haydn und Bach, die Gemälde von Fiesole und die des Lukas Kranach!

nordischen Völker zu kämpfen hatte, war es der Kunst nicht möglich, einen höhern Aufschwung zu nehmen, sie trat vielmehr (mit Ausnahme der Poesie und Tonkunst, die schon früher sich entwickelten) nur schüchtern hervor, um einzelne zarte Keime zu pflanzen, die in spätern Jahrhunderten reiche Knospen und Blüthen treiben sollten. Erst nachdem der Kampf mit dem römischen und germanischen Heidenthum zu Ende geführt war, und die neubekehrten Völkerschaften die belebenden Elemente des christlichen Geistes in sich durchgebildet hatten, konnte die vollständige Entwicklung der neuen Kunstprincipien vor sich gehen und ein, dem christlichen Grundgedanken entsprechender Formenkanon aufgestellt werden. — Die Grundzüge hiezu wurden von der Kirche selbst, insbesondere in den Klöstern entworfen. Dem ernsten, in sich gekehrten, allem irdischen Getriebe entrückten, ganz in Gott versenkten Geist der stillen Klosterzelle war es vorzugsweise beschieden, den tiefen christlichen Ideen die ihnen zukommenden Formen zu schaffen und Gebilde hervorzurufen, die da abspiegeln den Frieden und die Seligkeit der ewigen Heimath. Bischöfe und Mönche waren es daher, welche in die überkommene antike Darstellung den christlichen Gedanken hineintrugen und der neuen Kunst einen dem christlichen Princip entsprechenden Typus einprägten. Das Wesen dieses Typus besteht in dem tiefen Ernst, der bescheidenen Einfachheit, der himmelwärts gekehrten Richtung, der Größe und Majestät, wie sie uns insbesondere im Gregorianischen Choral, in den altchristlichen Hymnen, in Ottfried's Evangelienharmonie, in den Domen romanischen Styls entgegentritt.

Erst nachdem von der Geistlichkeit der Grundtypus der neuen Kunst in solcher Weise festgestellt war, ging deren weitere Pflege in die Hände gläubiggesinnter Laien über; und jetzt gesellte sich zu der gewaltigen Kraft und Größe reicher Bilderschmuck und Blüthenduft. Diese Blüthezeit der Kunst fällt aber in die zweite Periode des Mittelalters. Der christliche Geist war jetzt im Abendlande zum eigentlichen Volksgeiste geworden und trat im bürgerlichen Leben, wie in den politischen Einrichtungen, in der Gesetzgebung, wie in den Sitten und Gebräuchen und den öffentlichen Festen hervor. Alle Schichten der Gesellschaft, die höhern wie die niedern Stände, waren von kindlichem Glauben, frommer Einfalt, unverderbtem Sinne

und lebendigem Eifer für die Kirche und ihre Institutionen beseelt, dieses rege kirchliche Leben weckte die Kunst und gab ihr reichlichen Stoff zu großartigen Gebilden; auf's Innigste mit der Kirche verbunden und ausschließlich ihrem Dienste geweiht, schöpfte die Kunst all ihren Stoff aus dem Reichthum des religiösen Lebens, und sie war jetzt nicht etwa nur in einzelnen Erscheinungen, sondern in ihrem innersten Wesen und Princip und in ihrem ganzen Umfange eine wahrhaft christliche oder geistliche. Den mächtigsten Aufschwung nahm aber die Kunst, insbesondere die Poesie, Malerei und Architectur, während der Kreuzzüge. Diese großartige bewunderungswürdige Bewegung in der Menschengeschichte, die zwei Jahrhunderte hindurch die jugendlichen Völker Europas für die edelsten Güter in den Kampf trieb, übte auf die Kunstentwicklung den befruchtendsten Einfluß. Alle Zweige der Kunst blühten jetzt so rasch empor, als wären sie durch Zauberschlag geweckt. Zu der frühern strengen Einfachheit gesellte sich nunmehr höhere Schönheit, reicherer Schmuck und Manchfaltigkeit der Form. Jetzt schufen erleuchtete Gottesmänner jene ergreifenden Lieder und Gesangweisen, die wie Töne aus der ewigen Heimath zu uns herüberschallen, jetzt traten jene meisterhaften Bildwerke hervor, die uns gleichsam die Chöre der Engel und seligen Geister zur Erde niederführen, jetzt erbaute man jene himmelanstrebenden Dome voll Majestät und Hoheit, die wie Denkmäler der Ewigkeit in unsre Welt voll Sinnenlust hereinragen. — Und das Volk nahm an diesem künstlerischen Schaffen den lebhaftesten freudigsten Antheil; Hohe und Begüterte setzten ihren Ruhm in freigebige Ermunterung der Künstler: ganze Gemeinden, Zünfte, Innungen, geistliche Corporationen wetteiferten miteinander, ihre Wohnstätten mit prachtvollen Tempeln und Bildwerken zu schmücken, und nicht selten geschah es, daß das begeisterte Volk in feierlicher Procession die Bildwerke aus der Werkstätte gefeierter Künstler abholte. Kurz, die Kunst war damals auf's Innigste mit dem Leben der Kirche und dem Geiste des Volks verwachsen, sie war nicht nur eine geistliche, sondern auch eine nationale.

Mit der Reformation trat in allen Zweigen der Kunst ein mächtiger Wendepunkt ein; die geistliche Kunst eilte jetzt mit raschen Schritten ihrem Verfalle entgegen. Der Keim hiezu ward bereits

früher gelegt durch die antikisirende Richtung, die im 15. Jahrhunderte mehr und mehr in Kunst und Wissenschaft eindrang. — Nicht als ob das Studium der klassischen Gelehrsamkeit oder die Nachbildung der antiken Meisterwerke an und für sich der christlichen Kunst ungünstig oder hinderlich wäre; allein man betrieb die antiken Studien mit allzu vieler Vorliebe und räumte ihnen eine allzu ausgedehnte Berechtigung ein. Und so verlor man über dem Enthusiasmus für das klassische Alterthum und die Antiken die christliche Anschauungsweise, das kirchliche Bewußtsein; jedenfalls brachte die Schwärmerei für das Ideal antiker Größe und Herrlichkeit einen argen Mißklang in die Harmonie des christlichen Gedankenkreises. Die Kunst aber konnte sich bei dieser Bewegung nicht neutral verhalten, sie ist immer und überall der Sprecher der herrschenden Zeitrichtung. — Der Abfall von der Kirche, der auf solche Weise in den Geistern vorbereitet wurde, kam dann in den Stürmen der Reformation vollständig zum Ausbruch.

§ 6.

Verhältniß des Protestantismus zur Kunst, die neuere Zeit.

Der Protestantismus erweist sich seinem innersten Wesen und Prinzipe nach der heiligen Kunst nicht förderlich, was sich seit seinem Entstehen bis auf die neueste Zeit unverkennbar herausstellte. Schon die Reformatoren haben sich der kirchlichen Kunst (mit Ausnahme des Kirchenliedes) abhold gezeigt und mit ängstlicher Scheu vom religiösen Cultus alles ferne gehalten, was irgendwie geeignet war, durch die Sinne auf das Gemüth zu wirken: bei einigen derselben, namentlich bei Zwingli und Karlstadt, steigerte sich diese Abneigung bis zu fanatischer Wuth, so zwar daß sie nicht nur an der Zerstörung der Bildwerke Theil nahmen, sondern auch sogar Orgel und Musik aus der Kirche verbannen und außer den Psalmen keine andern Gesänge dulden wollten.

„Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt:
Es haßt die Kirche, die mich auferzog,
Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend."

Schiller in „M. Stuart" I. 5.

Hiezu kam noch ihre grundsätzliche Opposition gegen die katholische Kirche: je mehr man hier das ästhetische Element vorherrschen sah, desto mehr glaubte man sich auf protestantischem Gebiete in die Sphäre eines nüchternen Spiritualismus zurückziehen zu müssen, bis man endlich in der eisigen Zone des Rationalismus anlangte, wo selbst nach protestantischem Geständnisse alles religiöse Gefühl erstarb und jede Blüthe der Andacht und Innigkeit erfror [1]). Die Reformation wirkte aber schon dadurch nachtheilig auf die heilige Kunst, daß sie das Individuum zum Meister und Richter über die Kirche setzte und auf solche Weise das geistige Band zerriß, welches seither Kirche und Kunst versöhnend umschlang, so daß die Künstler fortan ihre eigenen Wege gingen und statt der göttlichen Geheimnißwahrheiten die eigene subjective Empfindung feierten. Endlich waren die durch die Reformation herbeigeführten Kämpfe und Zwistigkeiten dem Gedeihen der Kunst überhaupt nicht förderlich, indem sie die alte Glaubensbegeisterung und fromme Ehrfurcht erschütterten und den Blick mehr auf das Materielle hinlenkten. Die heilige Kunst gedeiht aber nicht in Zweifel und Unruhe des Geistes, sie will Frieden und Sammlung des Gemüths, gläubigen Sinn, innern Drang. Hieraus erklärt es sich, warum der Protestantismus in keinem Zweige der heiligen Kunst, weder in der Architectur, noch in der Tonkunst und Malerei etwas Eigenthümliches und Großes geschaffen: was er im Kirchenlied zu Tage förderte, hat einen lehrhaften Character und entbehrt — wenige Erzeugnisse abgerechnet — des tiefern christlichen Gepräges.

Der Protestantismus hat aber nicht nur seine Unfähigkeit oder geringe Productivität auf dem Gebiete der christlichen Kunst bewiesen, sondern sich auch lange Zeit nicht einmal zur gerechten Würdigung der Werke der christlichen Kunst zu erheben vermocht, vielmehr in diesen Meisterwerken, weil sie dem Mittelalter angehören, nur Denkmale barbarischer, finstrer Zeiten erblickt; ja, es galt für ein Zeichen höherer Geistesbildung, die mittelalterlichen Kunstwerke vornehm zu belächeln. — Also durch die Reformation vom kirchlichen Leben ausgeschlossen, flüchtete sich die Kunst auf das weltliche Gebiet und begab sich in den Dienst des herrschenden verkehrten Zeit-

---

[1]) Vergl. Dr. Alt „die Heiligenbilder“.

geistes. Nur in jenen Ländern, die von den Einflüssen der Reformation unberührt blieben, erhielt sich die Kunst noch auf einer gewissen Höhe, bis sie auch hier in Folge der eingetretenen Glaubenslosigkeit und religiösen Gleichgültigkeit des achtzehnten Jahrhunderts verweltlichte. Die Kirchenmusik ging jetzt mehr und mehr in den Concert- und Opernstyl über; die Malerei huldigte dem Sinnenreiz und haschte nach Effect; die Baukunst gefiel sich entweder in widerlichem Schwulst und geschmackloser Ueberladung, oder in steifer Einförmigkeit. Die Poesie wandte sich einer nüchternen, vom Glaubenskern getrennten Moral oder antichristlichen Tendenzen zu; das Kirchenlied nahm entweder einen trockenen lehrhaften, oder weichlich sentimentalen Character an. Kurz, allen Zweigen der Kunst war jetzt das positiv christliche Lebensprinzip abhanden gekommen.

Endlich im neunzehnten Jahrhundert, wo ein mächtiges geistiges Streben zur Regeneration der katholischen Wissenschaft eintrat, und das kirchliche Leben mit verjüngter Kraft erwachte, hat auch die Kunst wieder einen neuen Aufschwung genommen und sich mehr und mehr in den Dienst der Kirche begeben. Und gerade sind es die lange verkannten, geschmähten Werke des Mittelalters, denen sie sich mit besonderer Vorliebe zuwandte, um Form und Ausdruck von ihnen zu entlehnen. Vorbereitet ward dieses Aufblühen der christlichen Kunst zunächst durch die Romantik; die romantische Schule suchte, was die Reformation getrennt — Religion und Kunst wieder mit einander zu versöhnen und wechselseitig durch einander zu beseelen. Obgleich ihr dieß auf poetischem Gebiete, wo sie es zunächst versuchte, mißlang, da es ihren Vertretern an der nöthigen gläubigen Ueberzeugung fehlte, so erhielten sich doch ihre Traditionen in den Kunstschulen: und ihrem Einflusse ist es hauptsächlich beizumessen, daß die Kunst wieder an die große Zeit anknüpfte, in welcher sich das christliche Leben mit all seiner Tiefe und Kraft am treuesten abspiegelt — an das Mittelalter. Insbesondere geschah dieß auf dem Gebiete der Malerei, Architectur und Poesie. Diese durch die Romantik herbeigeführte Kunstrichtung hat sodann durch den großen geistigen Umschwung, der auf dem Felde der katholischen Wissenschaft seit Möhler, Klee und Görres eintrat, sowie durch das wieder erwachte kirchliche Leben einen mächtigen Impuls erhalhalten. Und wir dürfen mit Zuversicht von Gott hoffen, der nach

seiner Weisheit und Güte auf die Zeit der Dürre wieder fruchtbaren Regen folgen läßt, daß auch die Kunst immer freudiger aus dem reichen Born des katholischen Lebens schöpfen und sich völlig von der Knechtschaft, in welche sie eine unchristliche Wissenschaft und verkehrte Zeitrichtung gestürzt, befreien werde.

Den vorangestellten Erörterungen gemäß können wir zur „christlichen Kunst" nur diejenigen Kunstgebilde der christlichen Völker rechnen, die aus der gläubigen Betrachtung und dem tiefen Gefühle der christlichen Wahrheit hervorgegangen, lebendig an den ewigen Pfeilern der Kirche emporranken. Und zwar führen wir die einzelnen Zweige der Kunst in der Reihenfolge auf, wie sie historisch zur Entwicklung gelangt sind, nämlich:

I. Die geistliche Poesie.
II. Die heilige Tonkunst.
III. Die Baukunst.
IV. Die Malerei.
V. Die Sculptur.

Die geistliche Poesie.

Immola Deo Sacrificium laudis.
Hose. 14.

Si voluptas est, audire cantus et carmina, Dei laudes canere et audire, jucundum sit. Hæc est voluptas vera, quæ comes et Socia virtutis est.
Lactantius.

Die geistliche Poesie.

§ 7.

Uebersichtliche Darstellung des Entwicklungsganges der christlichen Poesie.

Unter christlicher Poesie begreifen wir nur die vom christlichen Gedanken getragenen, aus gläubiger Begeisterung hervorgegangenen Werke der Poesie. Die christliche Poesie entwickelte sich gleichzeitig mit dem steigenden Wachsthum des kirchlichen Lebens und folgte überall den verschiedenen religiösen Entwicklungsphasen; sie erhob sich von einfachen frommen Ergüssen des Herzens zu künstlerischen Gebilden, zu umfassenden großartigen Schöpfungen. Und wenn sie auch in Rücksicht auf Formenschönheit und Anmuth, sowie an sinnlich begränzten, bestimmten Bildern und Characteren die Werke des klassischen Alterthums nicht überall erreicht, so übertrifft sie doch diese an Erhabenheit und Tiefe der Gedanken, an Fülle der Ideen, an Wahrheit und Einfalt der Empfindung, an Würde und Kraft des Ausdrucks. Die ersten Spuren der christlichen Poesie treten uns in den Kirchenhymnen entgegen, die bis in's zehnte Jahrhundert den Hauptbestandtheil der christlichen Poesie ausmachten. Die ersten umfassenderen Dichtungen geistlichen Inhalts sind die beiden Evangelienharmonien, die altsächsische und die des Otfried von Weißenburg. Ihre höchste Blüthe erreichte die christliche Poesie in jener Zeit, wo der Kampf des Christenthums mit dem Heidenthum ausgekämpft war, wo kindlicher Glaube und innige Frömmigkeit die Völker des Abendlandes durchdrang und ein frischer, unverdorbener Sinn sie beseelte, wo der Reichthum des kirchlichen

Lebens der dichterischen Phantasie manchfachen Stoff zu herrlichen Gebilden bot. Aus dem Herzen des Volks hervorgewachsen, hing jetzt die Poesie auf's Innigste mit dem Nationalleben zusammen und wirkte hinwieder vortheilhaft auf dasselbe zurück: sie besang die dem Volke lieb gewordenen Erscheinungen des kirchlichen Lebens, pries die erhabenen Thaten der Vorfahren, lehrte fromme Zucht und Sitte, entflammte für den heiligen Glauben und bot bei öffentlichen Festen und Versammlungen dem Volke geistiges Vergnügen. Es war dieß die Zeit des Mittelalters, die Zeit der Minnesänger, des Dante u. a. m. Eine beinahe unabsehbare Reihe geistlicher Dichtungen trat während dieser Zeit in Deutschland und Italien hervor, und auch die weltliche Poesie war mehr oder weniger vom religiösen Geiste durchdrungen.

Als aber der gläubig fromme Sinn und mit ihm der kindlich frohe Geist aus dem Volke schwand, da hatte die geistliche Poesie ihren kräftigsten Nerv und gerade dasjenige verloren, was ihr einst so hohen Schwung verlieh. Wir sehen daher von jetzt an die Sonne der Poesie, die einst so belebend und erwärmend strahlte, sich allmählig ihrem Untergange zuneigen. Schon unter den Meistersängern im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert begann dieser Verfall sich einzustellen; noch merklicher trat er im sechszehnten Jahrhunderte zu Tage, wo die Poesie unter dem Einflusse des Humanismus und der Reformation mehr und mehr verweltlichte und herabsank. Nur das geistliche Lied fand jetzt noch vielfache Bearbeitung, nahm aber einen so nüchternen lehrhaften Charakter an, daß man es kaum unter die geistliche Poesie zählen kann. Bald darauf, während der unaufhörlichen, durch die Reformation herbeigeführten Streitigkeiten und Kämpfe, die Alles auflösten und unter einander mischten, ging die Poesie völlig unter. Zwar zeigten sich inmitten der Stürme des dreißigjährigen Kriegs noch einige leuchtende Gestirne am poetischen Himmel (Balde, Fr. Spee und Angelus Silesius), aber es waren vereinzelte Erscheinungen, die bei der eingetretenen Nacht nur wenig beachtet wurden. Mit diesen Gesängen waren die letzten Töne der geistlichen Poesie verklungen.

Nun ist zwar im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert in England und Frankreich, und zu Ausgang des achtzehnten auch in Deutschland eine neue glänzende Epoche der Poesie herangebrochen,

aber es war keine geistliche Volkspoesie, die zur Blüthe gedieh, sondern eine Kunstpoesie, die sich, wenige Ausnahmen abgerechnet, vom positiv christlichen Gebiete ferne hielt, oder sich höchstens einer vom Glaubenskern getrennten Moral, einer nüchternen Humanitätsreligion zuwandte. Ein neuer Versuch, Poesie und Religion mit einander zu versöhnen, ward von Klopstock und nach ihm von der romantischen Schule gemacht; da es aber auf beiden Seiten an der nöthigen Glaubenskraft, an innerm religiösen Drange fehlte, so brachten sie es nur — jener zur Aesthetisirung des Protestantismus, diese zur Aesthetisirung des Katholizismus. Bei allem Großen und Herrlichen, das die neuere Kunstpoesie in England, Frankreich und Deutschland schuf, bietet sie daher nur wenig, woraus ein heilsbedürftiges christliches Gemüth fromme Erhebung und Erbauung schöpfen könnte. Endlich in neuester Zeit, wo das kirchliche Leben mit verjüngter Kraft erwachte, hat auch die geistliche Poesie einen neuen Aufschwung genommen.

§ 8.

Unterschied der christlichen von der altklassischen Poesie.

Nachdem die Poesie im heidnischen Alterthume untergegangen war, brach ihr im Christenthum ein neuer schönerer Tag heran. Aber ein eigenthümlicher, vom frühern wesentlich verschiedener Geist drang in die neue Poesie ein und schuf sich auch ein eigenthümliches Gebäude der Harmonie und des Rhythmus. Sind beide schon in ihrem Zwecke sehr verschieden, so sind sie dieß noch mehr hinsichtlich des geistigen Inhalts. Die Schönheit, Anmuth und Vollendung der Form, überhaupt die Wirkung eines eigentlichen Kunstwerks war in der altklassischen Poesie die Hauptsache; die christliche Poesie verschmähte zwar die Formenschönheit nicht, sie war ihr aber nur Mittel, nicht Endzweck. Das höchste Ziel, das sich die christliche Poesie setzte, war: an der Erhebung, Erbauung und Heiligung des innern Menschen Theil zu nehmen. Deßhalb ist auch nur diejenige Poesie eine ächt christliche, die eine wahrhaft gläubige ist. — Noch schärfer tritt der Unterschied zwischen beiden in Betreff des Inhalts hervor. Die Welt mit ihren Reizen und Genüssen, Leidenschaften und Thorheiten war es, was die heidnische

Poesie belebte, den dichterischen Funken weckte. Den christlichen Dichtern war das Schema der Erdenwelt eitel und nichtig, — zum Himmel, dem wahren bleibenden Vaterlande, strebten ihre Gesänge. Statt von heiterer irdischer Lust sangen sie von Sehnsucht nach der ewigen Heimath, vom Frieden und Freude in Gott, von der Andacht einer in Gott versenkten Seele, von Verläugnung der sinnlichen Begierden, von Entäußerung der irdischen Güter. Alles, was daher immer in den Kreis der dichterischen Darstellung gezogen werden mag, fand in der christlichen Poesie eine von der altklassischen durchaus verschiedene Behandlung. Statt die Natur und ihre Kräfte zu vergöttern, faßten sie die christlichen Dichter in ihrer untergeordneten Stellung unter den Herrn der Schöpfung und ihren Mittelpunkt, den Menschen, auf. Statt uns das menschliche Herz im Kampfe mit dem Schicksal darzustellen, läßt es die christliche Poesie als das erscheinen, was es in Wahrheit werden kann, und zeigt es uns entweder in seiner Lichtseite, in seinem stufenweisen Aufsteigen durch Buße, Gnade und Tugendkampf zur Vereinigung mit Gott, oder in seiner Nachtseite, in seiner Verirrung und Entfernung von Gott, und in dem unausbleiblich darauf folgenden Zustande der Unglückseligkeit. Gleich der heidnischen Poesie feiert auch die christliche große Helden, erhebende Vorbilder; aber statt vom Ruhme der alten Heroen mit ihren zweifelhaften Großthaten, ertönte die christliche Lyra vom Lob und Preis der ächten wahren Heroen — der Martyrer, die ungleich Größeres vollbrachten, die, was jenen nie gelungen — den Sieg über sich selbst errangen, die Alles, was die Welt Schönes bieten mag, gering achteten und den ewigen Gütern zu lieb Reichthum, Ehre, Macht und Wollust verschmähten, die um des Bekenntnisses der Wahrheit willen die schmerzlichsten Leiden erduldeten und unter den martervollsten Peinen des Todes den Himmel offen sahen. Auch von Liebe sang die christliche Poesie, aber nicht wie die heidnische, von der bloß sinnlichen oder gar lüsternen Liebe, die von keiner Hochachtung und zarten Behandlung des Weibes weiß, es war vielmehr die reine, keusche, züchtige Liebe zu dem durch das Christenthum geadelten Weibe, die hier im Gewande der Schönheit auftrat. Und wie verschieden ist der Geist der Menschenliebe, wie er aus der altklassischen Poesie hervorleuchtet, von der in der christlichen Poesie empfohlenen! Dort eine Humanität

ohne Fundament und Halt, die nur zu schönen Worten, eitlen Thaten sich erhebt; hier jene aufopfernde Liebe, die als Charitas die Grazie aller Grazien ist[1]), die im Armen, Niedrigen und Verlassenen einen Miterlösten und zur Seligkeit Berufenen erblickt, die Spott, Schmach und Verfolgung erträgt und dennoch fortfährt, wohlzuthun, die den Leidenden in seinem Elend aufsucht, um es zu lindern — und Alles dieß in Demuth und um Gottes Willen; diese Liebe, die von der heidnischen Poesie nicht einmal geahnt, vielweniger als allgemeine Obliegenheit besungen oder eingeschärft wurde, lieh der Phantasie des christlichen Dichters reichlichen Stoff zu herrlichen Gebilden. Ebenso sang die christliche Poesie von Tapferkeit und Manneswürde, aber nicht wie die altklassische von einer Tapferkeit, die aus stolzem Selbstgefühl entspringt, auf bloßer Körperkraft beruht und auf eitlen Glanz gerichtet ist, sondern von jener Tapferkeit des Ritterthums, die von Glaubensbegeisterung erzeugt, sich die Verherrlichung Gottes und seiner Kirche zum Ziele setzt, die sich's zur Ehre rechnet, die Kirche zu schirmen, gegen ihre Feinde zu kämpfen, den Schwachen in Schutz zu nehmen, die Unschuld zu vertheidigen, die auch im Feinde den Nächsten erblickt und im Kampfe Schonung und Milde übt. — Der christlichen Poesie liegt überhaupt jene große tiefsinnige Weltansicht zu Grunde, die das Diesseits an das Jenseits knüpfend, aller irdischen Erscheinung eine höhere Bedeutung und Schönheit verleiht.

Diesen neuen Geist, der in die Poesie eindrang, hat einer der ältesten christlichen Dichter, Synesius, also beschrieben:

Wohlauf, klangvolle Cither!
Nach Tejer Melodien,
Nach lesbischen Gesängen
In feierlichern Tönen
Ein dorisch Lied zu singen,
Ein Lied, doch nicht von Nymphen,
Die aphroditisch lächeln,
Auch nicht von holden Knaben
In süßer Lebensblüthe. —
Ein himmlisch reines Feuer
Von gottgeweihter Inbrunst

[1]) Herder's Ausdruck.

Treibt mich, daß ich die Cither
Zu heil'gen Liedern schlage,
Und jeder süßen Sünde
Der Erdenlust entweiche.
Was ist denn Macht und Schönheit?
Was ist denn Ruhm und Reichthum
Und alle Königsehren
Entgegen frommer Andacht?
Der sei ein schöner Reiter,
Ein schneller Schütze jener,
Ein Anderer bewache
Gehäufte gold'ne Schätze.
Dem hange seine Locke
Zierlich hinab die Schulter;
Von Jenem sei gepriesen
Bei Jünglingen und Mädchen
Sein glänzend holdes Antlitz.
Mir sei ein stilles Leben,
Ein heiliges vergönnet,
Unscheinbar vor den Menschen,
Doch nicht vor Gott verborgen.
Mir stehe bei die Weisheit,
Die stark ist, mich zu leiten
Durch Jugend und durch Alter.
Sie, Königin des Reichthums,
Die auf unebnen Wegen
Das harte Joch der Armuth
Mit leichtem Muth erträget:
Sie, die in bitt'rem Kummer
Des Lebens heiter lächelt. —
So viel sei mir gewähret,
Daß, schwarzer Sorg entnommen,
Ich eines Nachbars Hütte
Im Mangel nie bedürfe. —
Horch auf! Cicada singet
Vom Morgenthaue trunken.
Schau, wie die Saite stärker
Mir schlägt, und eine Stimme
Begeisternd mich umtönet!
Was gibst du für ein Lied mir,
Du heilige Begeisterung? u. s. w.

§ 9.

Die altchristlichen Hymnen.

Die ersten Erzeugnisse der christlichen Poesie waren die Kirchenhymnen; bis in's zehnte Jahrhundert machen diese den Hauptbestandtheil der christlichen Poesie aus. Den Stoff zu den ersten christlichen Hymnen gaben ohne Zweifel die alttestamentlichen Psalmen, die schon in der apostolischen Zeit theils als Gebete, theils als Gesänge in den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen gebräuchlich waren. Bald aber begann man, die großen Hoffnungen und Geheimnißwahrheiten des Christenthums, das Lob der Martyrer, die Würde der Himmelskönigin in den Hymnen zu besingen. Der eigentliche Vorzug dieser Hymnen besteht indessen keineswegs in Schönheit der Form und Eleganz des Ausdrucks, in streng geregelter Bewegung des Rhythmus und Gliederung des Versbaues; die Schöpfung eines eigentlichen Kunstwerks und ein daraus entspringendes Kunstvergnügen lag nicht in der Absicht ihrer Verfasser. Was uns an der Hymnenpoesie so wunderbar ergreift, ist die kindliche Einfalt und Unschuld der Empfindung, die Gluth der Begeisterung, die Inbrunst der Andacht, die Kraft und Wahrheit der Sprache, überhaupt der göttliche Hauch, der sie durchweht. Dieß verleiht den Hymnen eine höhere Weihe und macht sie zu einem wahren Geschenk des Himmels. — Der Ton, der in den Hymnen vorherrscht, ist ein durchaus lyrischer; selbst in den Hymnen auf die Martyrer, wo der Inhalt theilweise ein geschichtlicher und epischer ist, tritt uns die lyrische Haltung entgegen. Dadurch unterscheiden sich die altchristlichen Hymnen so unendlich von manchen geistlichen Liedern späterer Zeiten, in denen bei Ermanglung tiefern Gefühls an die Stelle des lyrischen Elements das didactische oder paränetische getreten ist. Bei allem Schwunge der Gedanken haben diese Hymnen eine ganz kunstlose Form und durchaus populären Charakter; die erhabensten Wahrheiten, die wärmsten Gefühle sind in aller Einfachheit und Natürlichkeit vorgetragen, so daß man darin nicht die Worte einzelner gottbegeisterter Sänger, sondern die der ganzen Christenheit zu vernehmen glaubt.

Was die äußere Einkleidung betrifft, so hielten sich die Hymnendichter nicht genau an die herkömmlichen Regeln des altklassischen

Rhythmus, sondern schufen sich ein eigenes metrisches und rhythmisches Gebäude. Eine besondere Eigenthümlichkeit der Hymnenpoesie, die sich in der frühern Lyrik nirgends vorfindet, ist die Reimstrophe von je vier oder sechs Zeilen, deren jede gewöhnlich vier Jamben enthält, die sich paarweise, oft alle zusammen reimen[1]). Hiebei beobachtete man nicht immer strenge die Quantität der Sylben, sondern richtete sich der größern Verständlichkeit wegen nach der gemeinen Aussprache der damaligen Zeit, ihren Perioden und Cadenzen. Aus demselben Grunde konnte man auf Correctheit und Klassizität der lateinischen und griechischen Sprache weniger Bedacht nehmen, man ließ vielmehr eine Menge neuer Ausdrücke und Redeweisen einfließen, die den verschiedenen Sprachen der christlichen Völker entlehnt wurden. Alle diese Vorzüge verliehen den Hymnen einen universellen Charakter und bahnten ihnen alsbald nach ihrer Abfassung den Eingang in die christlichen Gemeinden, und gereichten ihnen in den Zeiten der Verfolgung zum Trost und zur Stärkung, wie in den Tagen des Friedens zur Erbauung und frommen Erhebung. Und gewiß hat niemals eine Lyrik ergreifender gewirkt, als die altchristliche Hymnenpoesie; daher sagt auch Herder: „Schwerlich wird Jemand sein, der z. B. im Gesange des Prudentius: jam mœsta quiesce querela, nicht von rührenden Tönen sein Herz ergriffen fühlte, dem der Todtengesang: Dies iræ, nicht Schauder einjagte, den so viel andere Hymnen, jeder mit seinem Charakter bezeichnet, z. B.: Veni redemptor gentium: Vexilla regis prodeunt u. s. f., nicht in den Ton versetzten, den jeder Hymnus will. In diesem tönt die Stimme des Betenden; jenen könnte nur die Harfe begleiten; in andern schallt die Posaune; es ruft und tönt die tausendstimmige Orgel."

§ 10.

Die Hymnendichter vom 1.—6. Jahrhundert.

Die erhabensten Hymnen, die nicht nur in der alten Kirche allenthalben Eingang fanden und von Synoden und Concilien empfohlen wurden, sondern auch jetzt noch allgemeine Geltung haben,

[1]) Von den Kirchenhymnen ging die Reimstrophe und der Reimsvers später (Otfried) in die deutsche Poesie über; die Hymnendichter entlehnten dieselben aus der römischen Volkspoesie.

stammen von berühmten Kirchenlehrern des dritten, vierten und fünften Jahrhunderts. Unter den Hymnendichtern der orientalischen Kirche glänzt vor allen der bereits erwähnte Synesius hervor, geboren zu Cyrene in Afrika, gestorben als Bischof zu Ptolemais (410); er war nicht nur ein gründlicher Kenner der alexandrinischen Philosophie, worin er die damals sehr gefeierte Philosophin Hypatia zur Lehrerin hatte, sondern auch ein reichbegabter Dichter. Seine Kirchenhymnen zeichnen sich durch erhabenen Schwung und mystische Tiefe aus; der bekannteste von ihm verfaßte Hymnus ist „Ὑμνῶμεν κοῦρον νύμφας, Preis dir, du Sohn der Jungfrau!" Schon vor ihm that sich Basilius d. Gr. als Hymnendichter hervor — ebenso ausgezeichnet durch Frömmigkeit und ascetischen Wandel, wie durch klassische Bildung, über deren Werth er sich in einer besondern Rede verbreitete, worin er den Jünglingen nicht nur die klassischen Studien warm an's Herz legt, sondern auch die Art und Weise bezeichnet, wie sie mit Nutzen zu betreiben sind. Mehrere treffliche Hymnen hinterließ Clemens von Alexandrien (gest. 217) und Bischof Nepos (gest. 260); besondere Erwähnung verdient des erstern Lobgesang auf Christus „Στομίον πώλων ἀδαῶν, Zaum ungebändigter Füllen." Ebenso zeichneten sich Ephrem der Syrer († 378) und Gregor von Nazianz (geb. 329) als Hymnendichter aus; letzterer verfaßte den bekannten Hymnus „Σὲ τὸν ἄφθιτον μονάρχην, Gib, den ew'gen Herrn der Herren, gib, zu singen, lobzupreisen."

Die meisten und werthvollsten Hymnen in der occidentalischen Kirche hinterließ der h. Ambrosius, Bischof zu Mailand († 397), es werden ihm gegen dreißig Kirchenhymnen zugeschrieben, darunter auch das allbekannte „Te Deum laudamus" und „Veni Creator spiritus" [1]). Nicht minder ausgezeichnet als Hymnendichter war Hilarius von Poitiers († 368), sein bekanntester Hymnus ist das herrliche Pfingstlied: „Beata nobis gaudia", ebenso verdient sein Morgengesang: „Lucis largitor splendide", besondere Erwähnung. Außerdem wurde ihm auch der in der heiligen Messe gebräuchliche sogenannte hymnus angelicus: „Gloria in excelsis Deo", zugeschrieben; Hilarius ist jedoch nur der Uebersetzer desselben, da der Hymnus: δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ von einem unbekannten Verfasser aus

[1]) Die Autorschaft des h. Ambrosius bezüglich der genannten beiden Hymnen wurde von Mehreren bestritten (siehe die kirchliche Tonkunst).

der orientalischen Kirche herrührt, und hier schon lange vor Hilarius unter dem Namen „der großen Doxologie“ bekannt war. Der Papst Damasus verfaßte hauptsächlich Hymnen auf die Heiligen und Martyrer, unter diesen zeichnet sich besonders der Lobgesang auf den heil. Andreas aus, „Deus sacrati nominis“; deßgleichen auf die heil. Agatha, „Martyris ecce dies Agathæ.“ Auch Paulinus, Bischof von Nola († 431), verfaßte mehrere treffliche Hymnen, unter andern den Hymnus: „Miris modis repente“ und „Quodcumque in orbis nexibus.“ Ebenso sollen mehrere Hymnen von Chrysostomus, Lactantius und Hieronymus zu kirchlichem Gebrauche gelangt sein. — Zu den vorgenannten Verfassern von Kirchenhymnen gesellen sich noch einige andere, denen der Dichtername im eigentlichen Sinne zukommt, da sie nicht nur in Hymnen, sondern auch in andern umfassenderen Dichtungen sich versuchten und durch diese ihre Leistungen bewiesen, daß eine reiche Dichterader in ihnen floß. Hieher gehören Aurelius Prudentius, Cölius Sedulius und Juvencus, denen noch Boethius beigezählt werden kann, obgleich er keine Hymnen verfaßte. Diese sind nebst Synesius als die ersten christlichen Dichter zu betrachten.

Veni, Creator Spiritus,
Mentes tuorum visita,
Imple superna gratia,
Quæ tu creasti pectora.

Qui Paracletus diceris
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, charitas,
Et spiritalis unctio.

Tu septiformis munere,
Dextræ Dei tu digitus,
Tu rite promissum Patris
Sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus,
Infirma nostri corporis,
Virtute firmans perpeti.

Hostem repellas longuis,
Pacemque dones protinus
Ductore sic te prævio
Vitemus omne noxium.

Per te sciamus, da, Patrem
Noscamus atque Filium;
Te utriusque spiritum
Credamus omni tempore.

Gloria Patri Domino
Natoque, qui a mortuis
Surrexit, ac Paracleto
In sæculorum sæcula. Amen.

§ 11.

Aurelius Prudentius Clemens.

Unter den christlichen Dichtern der Vorzeit nimmt Aurelius Prudentius, mit dem Beinamen Clemens, unstreitig den ersten Rang ein. Ueber die Lebensverhältnisse dieses reich begabten Dichters ist weiter nichts bekannt, als was er selbst in der Vorrede zu seinen Gedichten mittheilt. Diesen Mittheilungen zufolge war er unter der Regierung der beiden Söhne Constantin's d. Gr. im Jahr 348 in Spanien geboren; ob in Kalaguris, oder Taracon, oder Cäsaraugusta (Saragossa) ist ungewiß, denn jede dieser Städte nennt er in seinen Gedichten „nostram" sc. urbem. In seiner Jugend verlegte sich Prudentius mit allem Eifer auf die Redekunst und die Rechtswissenschaft, bald ward er von Theodosius zum Statthalter einer spanischen Provinz (Massilien?) ernannt, später gelangte er, wie es scheint, zu hohen militärischen Ehren, sowie zur Würde des Consulats[1]). Im höhern Alter widmete er sich ausschließlich dem Dienste Gottes und der Kirche, und soll Kirchenältester in Spanien geworden sein, wo er um's Jahr 413 starb. — Die Gedichte des Aurelius Prudentius sind sämmtlich geistlichen Inhalts, und zeichnen sich eben so sehr durch ihren christlichen Gehalt, wie durch Schönheit und Vollendung der Form aus. Es sind deren folgende auf uns gekommen:

1) Lib. Cathemerinon (καϑημεϱινῶν), es enthält zwölf Hymnen für die verschiedenen Tageszeiten und auf einige Feste; mehrere dieser Hymnen gelangten zu allgemeinem kirchlichen Gebrauche, na-

---

[1]) Obbarius hat die hierauf bezüglichen Bemerkungen des Dichters anders gedeutet; cfr. Obbarius, Carmina Aurel. Prudentii. Tübingæ 1845.

mentlich der hymnus matutinus „Nox et tenebræ et nubila“, der hymnus Epiphaniæ „Quicumque Christum quæritis“ mit dem bekannten Lied „salvete flores martyrum“, der hymnus ad Galli cantum „Ales diei nuntius“, der hymnus in exequias defunctorum „Deus igne fons animarum“ mit den rührenden Strophen:

Jam mæsta quiesce querela,
Lacrimas suspendite matres,
Nullus sua pignera plangat,
Mors hæc reparatio vitæ est.

Sic semina sicca virescunt
Jam mortua jamque sepulta,
Quæ reddita cæspite ab imo
Veteres meditantur aristas.

Nunc suscipe terra fovendum
Gremioque hunc concipe molli:
Hominis tibi membra sequestro
Generosa et fragmina credo, etc.

2. Apotheosis, in diesem Gedichte vertheidigt Prudentius das Dogma von der Trinität gegen die Irrlehren der Häretiker, insbesondere gegen die Sabellianer und Patripassianer, sowie gegen die Ebioniten und Manichäer. Der Dichter verräth hierin eine gründliche theologische Bildung; es beginnt also:

Plurima sunt, sed pauca loquar, ne dira relatu
Dogmata catholicam maculent male prodita linquam.
Ille Patrem pellens solio detrudit in artum
Corporis humani gestamen, nec pavet ipsum
Objectare neci duroque ad figere ligno.

Passibilisne Deus? cujus species et imago
Nulli visa unquam; nec enim comprendier illa,
Majestas facilis sensuve oculisve manuve.
Joannis magni celebris sententia præsto est,
Haud unquam testata Deum potuisse videri, etc.

3. Hamartigenia, hier spricht der Dichter vom Ursprung des Bösen und der Sünde und widerlegt den Dualismus des Marcion. Bayle erklärt dieses Gedicht für das beste des Prudentius, und rühmt von dem Dichter, er habe darin nachdrücklicher wie die Kirchenväter gegen Marcion gekämpft; er apostrophirt den Marcion unter anderm folgendermaßen:

Hæc tua, Marcion, gravis et dialectica vox est,
Imo hæc attoniti phrenesis manifesta cerebri.
Novimus esse patrem scelerum, sed novimus ipsum
Haudquaquam tamen esse Deum, quin immo gehennæ.
Mancipium, stygio qui sit damnandus averno.
Marcionita Deus, tristis, ferus, insidiator,
Vertice sublimis, cinitum cui nubibus atris
Anquiferum caput et fumo stipatur et igni,
Liventes oculos suffundit felle perusto
Invidia impatiens justorum gaudia ferre, etc.

4. Psychomachia, ein allegorisches Gedicht, welches den Kampf des Heidenthums mit dem Christenthum, der heidnischen Laster mit den christlichen Tugenden, sowie den endlichen glorreichen Sieg des christlichen Prinzips darstellt. Der Dichter führt uns folgende Kämpfe vor: Der Fides mit der Idololatria, V. 20—39, der Pudicitia mit der Libido, V. 40—108, der Patientia mit der Ira, V. 109—177, der Superbia mit der Humilitas, V. 178—309, der Luxuria mit der Sobrietas, V. 310—453, der Avaritia mit der Miseratio, V. 454 —629. Nachdem das heidnische Prinzip vom christlichen Geiste überwunden und Friede und Ordnung in die Kirche eingekehrt war, besteigen die Concordia und die Fides die Tribüne und laden die christlichen Völker zur Versammlung ein; die Concordia fordert nunmehr die versammelten Schaaren auf zum christlichen Tempelbau. Hier entwirft der geniale Dichter in großartigen Zügen das Ideal eines christlichen Gotteshauses, wie es später im gothischen Dom zur Ausführung kommen sollte: fast alle Grundzüge des hier geschilderten Tempels lassen sich im gothischen Styl wieder erkennen[1]).

5. Contra Symmachum, lib. II., dieses Gedicht, das sich mehr dem Epos nähert, ist gegen Symmachus gerichtet, der von Gratian den alten Göttercultus wieder hergestellt wissen wollte. Das erste Buch zeigt die Verkehrtheit des Paganismus, das zweite widerlegt die einzelnen Behauptungen des Symmachus. Notkar Balbulus rühmt dieses Gedicht seines gediegenen Inhalts wegen sehr; jedenfalls ist der Paganismus noch niemals geistreicher und schlagender bekämpft worden, als in diesem Buche. Wahrscheinlich ward es unter der Regierung des Arcadius und Honorius verfaßt, da der

[1]) Eine sehr gelungene Uebertragung dieses Gedichts hat Silbert geliefert.

Dichter in lib. II. p. 716 und 723 von dem Triumphe spricht, den Honorius im Jahr 404 über die Gothen davontrug, sonach die die damit verbundene Anrede nur auf die genannten Fürsten Bezug haben kann; das erste Buch beginnt also:

Credebam vitiis ægram gentilibus urbem
Jam satis antiqui populisse pericula morbi,
Nec quidquam restare mali, postquam medicina
Principis immodicos sedarat in arce dolores,
Sed quoniam renovata lues turbare salutem
Temptat Romulidum, Patris imploranda medela est,
Ne sinat antiquo Romam squalere veterno,
Neve togas procerum fumoque et sanquine tinqui, etc.

6. Peristephanon (περὶ στεφάνων), enthält vierzehn Hymnen zu Ehren der Martyrer; es sind deren folgende: 1) Passio Emeterii et Chelidonii Calaguritanorum martyrum. 2) Passio Laurentii martyris. 3) In honorem Eutaliæ virginis. 4) Passio XVIII. martyrum Cæsaraugustanorum. 5) In honorem Fructuosi Episcopi Tarraconensis, et Augurii et Eulogii, diaconorum. 6) Passio Vincentii. 7) Passio Quirini Episcopi ecclesiæ Siscianæ. 8) De loco quo martyres passi sunt, nunc baptisterium Calaguri. 9) Passio Cassiani. 10) Romani martyris supplicium. 11) Passio Hippolyti martyris. 12) Passio Petri et Pauli apostolorum. 13) Passio Cypriani martyris. 14) Passio Agnetis Virginis. — Abgesehen von dem hohen poetischen Werthe dieser Hymnen erregen sie noch in so ferne besonderes Interesse, als sie ein glänzendes Zeugniß für den Heiligencultus der katholischen Kirche ablegen; wir ersehen daraus, daß man im vierten Jahrhunderte die Heiligen um ihre Fürbitte anrief, 1, 17. 4, 189. 10, 1136.; daß sie als Schutzpatronen einzelner Länder und Völker verehrt wurden, 1, 12. 2, 577.; daß man ihnen zu Ehren Kapellen und Baptisterien errichtete, 8, 1.; alljährlich ihre Natalitien feierte, 11, 195.; ihre Reliquien verehrte, 2, 333. 5, 556.; und daß über ihren Gräbern wunderbare Heilungen geschahen, 1, 112. — Außerdem wird dem Aurel. Prudentius noch ein kleines Gedicht, „Diptychon oder Dittochæon“ genannt, zugeschrieben: da aber der Dichter in der Vorrede zu seinen Gedichten hievon keine Meldung macht, so ist seine Autorschaft

zweifelhaft; es enthält in allgemeinen Umrissen die Geschichte des alten und neuen Testaments.

Was den Werth der Dichtungen des Prudentius betrifft, so gehören sie, insbesondere die Psychomachia, zu dem Besten, was die christliche Poesie aller Zeiten und Völker aufzuweisen hat, an erhabenem Schwung, an Gedankentiefe und Ideenfülle sind sie den meisten überlegen. Besonders aber charakterisirt diese Gedichte eine tiefe Religiosität: überall leuchtet der edle, fromme, gottbegeisterte Sinn des Dichters hervor. Auch darin zeichnet sich Prudentius vor manchen andern christlichen Dichtern vortheilhaft aus, daß er zur Ausschmückung seiner Gedichte die heidnische Mythologie nicht hereinzieht. Und was die Eleganz der Sprache, die Kraft des Ausdrucks, den Reichthum und die Pracht der Bilder, sowie die Versifikation betrifft, kann man die Gedichte des Prudentius den besseren des klassischen Alterthums an die Seite stellen. Erhebender und ergreifender wie Aurelius Prudentius hat überhaupt noch kein christlicher Dichter gesungen[1]).

Psychomachia.

Vers 1 — 28.

Christe, graves hominum semper miserate labores,
Qui patria virtute eluis, propriaque sed una —
Unum namque Deum colimus de nomine utroque
Non tamen et solum, quia du Deus ex Patre Christe —
Dissere rex noster, quo milite pellere culpas
Mens armata queat nostri de pectoris antro;
Exoritur quotiens turbatis sensibus intus
Seditis atque animam morborum rixa fatigat,
Quod tunc præsidium pro libertate tuenda,
Quære acies furiis inter præcordia mixtis
Obsistat meliore manu. Nec enim, bone ductor

[1]) Ebenso befremdend als bedauerlich ist es, daß die Gedichte des Aurelius Prudentius in den christlichen Schulen nicht zugelassen werden. Der Vorwurf barbarischer Latinität, womit man die Ausschließung der andern christlichen Dichter rechtfertigen will, läßt sich doch wohl nicht auf Prudentius ausdehnen; kommen auch bisweilen in seinen Gedichten neugeschaffene, in den alten Klassikern nicht enthaltene Ausdrücke vor, so sind es doch nur solche, die sich auf spezifisch christliche Begriffe beziehen. Die Ausschließung dieser Gedichte kann daher nur in dem Umstande zu suchen sein, daß sie religiösen christlichen Inhalts sind!

Magnarum virtutum inopes nervisque carentes
Christicolas vitiis populantribus exposuisti.
Ipse salutiferas obsesso in corpore turmas
Depugnare jubes, ipse excellentibus armas
Artibus ingenium, quibus ad ludibria cordis
Oppugnanda potens tibi dimicet et tibi vincat.
Vincendi præsens ratio est, si cominus ipsas
Virtutum facies et conluctantia contra
Viribus infestis liceat portenta notare
Prima petit campum dubia sub sorte duelli
Pugnatura Fides, agresti turbida cultu,
Nuda humeros, intonsa comas, exerta lacertos.
Namque repentinus laudes calor ad nova fervens
Prælia, nec telis meminit, nec tegmine cingi:
Pectore sed fidens valido membrisque retectis
Provocat insani frangenda pericula belli. etc.

V. 823—887. (Tempelbau.)

Hæc ubi dicta dedit, gradibus regina superbis
Destituit tantique operis Concordia consors
Metatura novum jacto fundamine templum,
Aurea planitiem spatiis percurrit arundo
Dimensis, quadrent ut quatuor undique frontes,
Ne commissuris distantibus angulus impar
Argutam mutilet per dissona semetra normam.
Auroræ de parte tribus plaga lucida portis
Inlustrata patet, triplex aperitur ad Austrum
Portarum numerus, tres occidualibus offert
Janua trina fores, totiens Aquilonis ad axem
Panditur alta domus: nullum illic structile saxum
Sed cava per solidum multoque forata dolatu
Gemma relucenti limen complectitur arcu,
Vestibulumque lapis penetrabile concipit unus.
Portarum summis inscripta in postibus auro
Nomina apostolici fulgent bis sena senatus.
Spiritus his titulis arcana recondita mentis
Ambit et electos vocat in præcordia sensus,
Quamque hominis natura viget, quam corpore toto
Quadrua vis animat, trinis ingressibus aram
Cordis adit castisque colit sacraria votis:
Seu pueros sol primus agat, seu fervor ephebos
Incendat nimius, seu consummabilis ævi
Perficiat lux plena viros, sive algida Borræ
Aetas decrepitam vocet ad pia sacra senectam:

Occurrit trinum quadrina ad competa nomen
Quod bene discipulis disponit rex duodenis
Quin etiam totidem gemmarum insignia textis
Parietibus distincta micant animasque colorum
Viventes liquido lux evomit alta profundo:
Ingens chrysolithus nativo interlitus auro,
Hinc sibi sapphirum sociaverat, inde beryllum
Distantesque nitor medius variarat honores:
Hic chaliedon hebes perfunditur ex hyacinthi
Lumine vicino. Nam forte cyanea propter
Stagna lapis cohibens ostro fulgebat aquoso:
Sardonychen pingunt amethystina, pingit iaspis
Sardoum juxta adpositum pulcerque topazon.
Has inter species smaragdina gramine verno
Prata virens volvitque vagos lux herbida fluctus
Te quoque conspicuum structura interserit ardens
Chrysoprase et sydus saxis stellantibus addit.
Stridebat gravidis funalis machina vinclis,
Immensas rapiens alta ad fastigia gemmas.
At domus interior septem subnixa columnis
Chrystalli algentis vitrea de rupe recisis
Construitur, quadrum tegit edita calculus albens
In conum cæsus capita et sinnamine subter
Subductus conchæ in speciem, quod mille talentis
Margaritum ingens opiusque et censibus hastæ
Addictis animosa Fides mercata pararat.
Hoc residet solio pollens Sapientia et omne
Concilium regni celsa disponit ab aula,
Tutandique hominis leges sub corde retractat.

§ 12.

Coelius Sedulius und Juvencus.

Beiläufig um dieselbe Zeit, wie Aurelius Prudentius, traten zwei Dichter hervor, welche die evangelische Geschichte in's Bereich ihrer künstlerischen Darstellungen zogen: Cölius Sedulius und Juvencus. Sedulius war zu Ausgang des vierten Jahrhunderts in Schottland geboren, oder vielmehr in Irland, welches damals jenen Namen führte; er widmete sich dem geistlichen Stande und lag mit vielem Eifer seinem Berufe als Kirchenältester ob. Wie Trithem bemerkt, bereiste er später, von Lernbegierde getrieben, Frankreich, Italien, Achaja und Asien, hierauf soll er in Rom gelehrt haben und sodann zum Bischof geweiht worden sein. Seine

Blüthezeit als Dichter fällt in die Regierung des Kaisers Theodosius. Was seine poetischen Leistungen betrifft, so erreicht er zwar an Ideenfülle den Aurelius Prudentius nicht, kömmt ihm aber sonst ziemlich nahe. Er verfaßte mehrere Hymnen, die in der Kirche allgemeine Aufnahme fanden, unter andern das bekannte Weihnachtslied: „A Solis ortus Cardine." Seinen Dichterruhm verdankt er aber hauptsächlich einem Gedicht von größerem Umfang: „Paschale opus" überschrieben; in diesem Werke, das in fünf Bücher zerfällt, finden wir alle wunderbaren Begebenheiten, wie sie die heilige Geschichte des alten und neuen Testaments berichtet, in poetischer Form dargestellt. Nach einer kurzen Anrufung Gottes folgt die Geschichte von Enoch, der Sara, von Loth, die Wunder Mosis, der Durchgang durch's rothe Meer, der Mannaregen, die Erzählung von Bileams Eselin, Daniel in der Löwengrube u. s. w. Das zweite Buch beginnt mit der Darstellung der wunderbaren Begebenheiten der evangelischen Geschichte, mit der Verkündigung Mariä, Christi Geburt, Erscheinung der drei Weisen, Herodes Kindermord, die Taufe des Erlösers, und so werden überhaupt alle Wunder des neuen Testamentes poetisch beschrieben. Das Ganze zeichnet sich aus durch edle Form, malerische Schilderungen, Treue und Wahrheit der Charakterzeichnung.

Ein ähnliches Werk verfaßte Juvencus, nur mit dem Unterschied, daß er sich lediglich auf das neue Testament beschränkt und außer den wunderbaren Begebenheiten auch die evangelischen Lehren und Wahrheiten poetisch darstellt. Juvencus war unter Constantin dem Großen in Spanien geboren, und wie Hieronymus berichtet, aus vornehmem Geschlechte entsprossen; er glänzte eben so sehr als Redner, Philosoph und Theolog, wie als Dichter hervor. Außer mehreren Kirchenhymnen verfaßte er ein größeres Gedicht über die heiligen Sakramente; sein bekanntestes Werk aber ist das Carmen de Evangelica historia, in vier Bücher getheilt. Alle wichtigeren Lehren und Erzählungen der evangelischen Geschichte sind hier in Hexametern dargestellt; es beginnt mit Johannes dem Täufer und schließt mit Christi Himmelfahrt. Die Form ist zwar schmucklos, aber würdig, der Erzählungston lebhaft und spannend; was die äußere Einkleidung betrifft, so scheint ihm häufig Virgil vorgeschwebt zu haben.

Paschale opus, hoc est, de Christi Jesu miraculis.

Præfatio.

Paschales quicunque dapes conviva requiris
Dignatur nostris accubitare thoris
Pone supercilium, si te cognoscis amicum:
Nec quæras opus hic codicis artificis
Sed modicæ contentus adi solemnia mensæ
Plusque libens animo, quam saturare cibo,
At si magnarum caperis dulcedine rerum
Divitiasque magis deliciosus amas
Nobilium nitidis docturum vescere cœnis
Quorum multiplices nec numerantur opes.
Illic invenies, quicquid mare nutrit edendum
Quicquid terra creat, quicquid ad astra volat
Cærea gemmatis flavescunt mella canistris
Collucentque suis aurea vasa favit,
At nos exiguum de paupere carpsimus horto
Rubra quod appositum testa ministrat, holus.

Carmen IV.

De Lazaro quatriduano mortus suscitato.

Bethaniæque solum repetens, intrarat ibique
Lazarus occidua tumulatus forte jacebat.
Jam quarto sine luce die, claususque sepulcri,
Marmore, corruptum tabo exalabat odorem,
Flebant germanæ, flebat populatio præsens
Flebat et omnipotens sed corpore, non deitate
Exanimesque artus, illa pro parte dolebat
Qua moriturus erat, lacrymisque implevit amicum.
Majestate Deum, quid credere Martha moraris
Quidve Maria gemis, Christum dubitatis, an unum
Possit ab infernis hominem revocare cavernis?
Quid dabit innumeras post funera surgere turbas,
Ergo ubi clamantis Domini sonuit tuba dicens:
Lazare perge foras, maquo concussa pavore
Tartara dissiliunt, Erebi patuere recessus,
Et tremuit lethale chaos, mortisque profundæ,
Lex perit, atque anima proprias repetente medullas
Cernitur ante oculos vivens astare cadaver.
Postque sepulchralem tanquam recreatus honorem
Ipse sibi moriens et posthumus extat et hæres.

Juvenci Presbyteri in quatuor Evangelia Dominicalia prologus.

Immortale nihil mundi compage tenetur
Non orbis non regna hominum, non aurea Roma,
Non mare non tellus, non ignea sidera cœli;
Nam statuit genitor rerum irrevocabile tempus
Quo cunctum torrens rapiat, flamma ultima mundum.
Sed tamen innumeros homines sublimia facta
Et virtutis honos in tempora longa frequentant,
Accumulant quorum famam, laudesque pœtæ.
Hos celsi cantus Smyrnæ de fonte fluentes,
Illos Minciadæ celebrat dulcedo Maronis.
Nec minor ipsorum discurrit gloria vatum,
Quæ manet æternæ similis, dum secla volabunt,
Et vertigo poli terras atque æquora, circum
Aethera sidereum justo moderamine volent.
Quod si tam longam meruerunt carmina famam,
Quæ veterum gestis hominum mendacia nectunt,
Nobis certa fides æternæ in sæcula laudis
Immortale decus tribuet meritumque repentet.
Nam mihi carmen erunt Christi vitalia gesta
Divinum in populis falsi sine crimine donum.
Nec metus, ut mundi rapiant incendia tecum
Hoc opus, hoc etenim forsan me subtrahet igni,
Tunc, cum flammivoma descendet nube coruscans
Judex altithroni geniteris gloria Christus.
Ergo age sanctificus adsit mihi carminis autor
Spiritus, et puro mentem riget amne canentis
Dulcis Jordanis, ut Christo digna loquamur.

§ 13.

Boethius.

Boethius (Anicius Manlius Severinus), gleich ausgezeichnet als Staatsmann, Philosoph und Dichter, stammte aus einer alten patrizischen Familie, die ihren Ursprung auf den bekannten Römer Maelius Torquatus zurückleitete; er war beiläufig im Jahre 473 zu Rom geboren und ein Zeitgenosse des Papstes Johannes, des Kaisers Justinus und des Geschichtschreibers Cassiodorus. Seine Studien vollendete er zu Athen und machte in den philosophischen und mathematischen Wissenschaften so außerordentliche Fortschritte, daß er nicht nur mehrere Werke des Euklid, Pythagoras, Archime-

des und Aristoteles in's Lateinische übertrug, sondern selbst auch mehrere Werke über Philosophie und Mathematik, sowie auch fünf Bücher de musica verfaßte. Daß er auch in der theologischen Wissenschaft gründlich unterrichtet war, bezeugen seine Schriften über die Trinität, die zwei Naturen in Christo, über den Glauben u. a. m. Boethius galt überhaupt für den gelehrtesten Mann seiner Zeit. Mit so ausgezeichneten Geistesgaben verband er tiefen Ernst, innige Frömmigkeit und Reinheit der Sitten, weßhalb er auch schnell zu hohen Aemtern und Würden gelangte und schon in seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre Consul und Rathgeber des ostgothischen Königs Theodorich wurde. In diesem Amte zeichnete er sich ebenso sehr durch seine strenge gewissenhafte Verwaltung aus, wie durch die Milde und Theilnahme, womit er sich der Bedrückten und Verlassenen annahm. Bei all diesen Vorzügen fiel er doch bald bei dem arianisch gesinnten Theodorich in Ungnade: als nämlich der orientalische Kaiser Justin strenge Edicte gegen die Arianer seines Reiches erließ und die katholischen Christen in jeder Weise begünstigte, ward Theodorich gegen die katholisch gesinnten Römer mißtrauisch und fürchtete ihre Sympathieen für Justinus. Am gefährlichsten erschien ihm der allgemein geehrte und beliebte Boethius, weßhalb er den wider ihn erhobenen falschen Anklagen williges Gehör lieh und diese Gelegenheit benützte, um sich seiner zu entledigen. Boethius ward sofort des Verraths beschuldigt, seiner Aemter und Würden entsetzt und in die Verbannung nach Pavia verwiesen, vier Jahre später auf Theodorichs Befehl enthauptet (525). Boethius ertrug sein Mißgeschick mit christlichem Starkmuth und verfaßte in der Verbannung sein bekanntes unsterbliches Werk: „de consolatione philosophiæ“, worin er die Trostgründe auseinandersetzt, welche das Licht der Vernunft und die natürliche Religion dem Menschen in den Tagen des Unglücks bieten.

Prosarede und Sentenzen, in lyrische Sylbenmaße gekleidet, wechseln in diesem Buche miteinander und zwar so, daß die Prosarede theils die Erläuterung und nähere Begründung der vorausgegangenen, theils die Einleitung und Exposition zur folgenden gebundenen Rede enthält. Da diese Prosarede den lyrischen Sentenzen an Correctheit, Leichtigkeit und Eleganz nachsteht, so vermutheten Einige, sie möchte nicht von Boethius herrühren; allein

hiegegen spricht schon die Anlage des Ganzen: beide, die Prosa und Poesie, sind hier organisch mit einander verbunden und die einzelnen Lieder stehen ohne die Prosa in keinem Zusammenhange unter einander. Das Werk ist in fünf Bücher abgetheilt, die in drei Hauptparthien zerfallen: im ersten Theil schildert Boethius das ihm widerfahrene Unrecht; im zweiten setzt er die Trostgründe im Unglück auseinander; im dritten widerlegt er die hiegegen erhobenen Einwürfe. Der Inhalt des ersten Buches ist folgender: Die Philosophie in Gestalt eines edlen Weibes erscheint dem bekümmerten Boethius; nachdem sie die poetischen Musen von seinem Lager verscheucht hatte, bietet sie sich ihm als Trösterin in seinem Unglück an, wie sie es mit gutem Erfolg an so vielen weisen Männern der Vorzeit gethan, die in gleicher Bedrängniß seufzten; sie fragt nach den Ursachen seiner Bekümmerniß, worauf Boethius sein Unglück schildert und sich über das ihm widerfahrene Unrecht beklagt. Im zweiten Buch führt die Philosophie dem Boethius zu Gemüth, daß er sich ohne Grund über seine gegenwärtige Lage so sehr bekümmere und keine Ursache habe, sich nach seinem frühern Glück zu sehnen, er sei keineswegs unglücklich, die wahre Glückseligkeit, Tugend und Unschuld, sei ihm geblieben. Im dritten Buch tritt die Philosophie mit noch stärkeren Argumenten hervor und zeigt, daß die meisten Menschen ihre Glückseligkeit überall suchen, nur nicht da, wo sie in Wahrheit zu finden — in Ruhm, Macht, Reichthum und Genuß; die wahre Glückseligkeit sei aber nur in Gott — dem ewigen und höchsten Gute zu finden. Im vierten Buch wirft der Dichter die Frage auf, warum es so häufig auf Erden den Guten übel und den Bösen gut ergehe, worauf die Philosophie erwidert, Glück und Unglück seien nur scheinbar, der Tugendhafte sei unter allen Umständen — sie mögen gut oder schlimm sein, glückselig. Das fünfte Buch handelt vom Fatum und der göttlichen Vorsehung, sowie von der Lehre, daß die Ordnung der göttlichen Vorsehung die Freiheit des menschlichen Willens nicht aufhebe. — Das ganze Buch ist angefüllt mit Beziehungen und Anspielungen auf Lehren und Beispiele des klassischen Alterthums, insbesondere auf Platon's Timäus und Phädrus, namentlich enthält das eilfte Lied des dritten Buches und das dritte und vierte Lied des fünften Buches häufige Hinweisungen auf Plato. Daß aber der Dichter nicht immer den

Platonischen Lehrsätzen beipflichtet, erhellet unter andern aus dem dritten Lied des fünften Buches, wo er die Meinung der Akademiker bekämpft, sowie er im vierten Lied den Stoikern entgegentritt.

Obgleich Boethius in diesem Werke einen Reichthum christlicher Gedanken niedergelegt hat, so dürfte es doch auffallen und befremden, daß er seine ganze Argumentation aus der Vernunft und der natürlichen Religion schöpfte, dagegen von der geoffenbarten Lehre durchaus Umgang genommen; während sich überall Gelegenheit bot, auf die Aussprüche der heiligen Schrift und der Väter, oder auf die Beispiele der Heiligen und Martyrer hinzuweisen, geschieht dieß doch nirgends in diesem Buche, etwa die Stelle abgerechnet: „disponit omnia suaviter.“ Es läßt sich dieß nur folgenderweise erklären: Boethius hat sein Werk nicht, wie er es entworfen, zu Ende geführt, er wollte zuerst die Trostgründe darlegen, welche das Licht der Vernunft dem Bekümmerten bietet, etwa im zweiten Theile wollte er sodann den höhern Frieden und Trost schildern, der in Christo und seiner heiligen Kirche zu finden ist, der gewaltsame Tod überraschte ihn aber, bevor er letzteres ausführen konnte. Oder aber Boethius hat sein Buch nicht allein für das christliche Publikum, sondern auch für heidnische Lehrer bestimmt, und um es den letzteren zugänglich zu machen, hat er die christlichen Gedanken in ein antikes Gewand gehüllt und es vermieden, von der heiligen Schrift und der Kirche Erwähnung zu thun. — Wie dem auch sei, jedenfalls ist nicht anzunehmen, daß ein so tugendhafter, christlich erleuchteter, frommer Mann, der des Glaubens wegen Verbannung und den Tod erlitt, der mehrere Gedichte auf die Trinität und die Incarnation verfertigte, seinen Trost nur aus der Vernunft oder den heidnischen Philosophemen geschöpft habe. Obgleich indessen die christlichen Doctrinen in diesem Buche nicht entschieden zum Vorschein kommen und so viele Aussprüche heidnischer Philosophen eingeflochten sind, so herrscht doch darin ein ganz neuer, von der Poesie der klassischen Dichter des Alterthums durchaus verschiedener Geschmack, weßhalb es auch den heidnischen Dichtern der darauf folgenden Zeiten häufig als leitender Stern vorschwebte.

Mit denselben Vorzügen des Geistes und Gemüthes geschmückt war die erste Gattin des Boethius, Helpes (Elpis); sie verfaßte mehrere Kirchenhymnen, unter andern den bekannten Hymnus:

„Decora lux æternitatis auream." Von seiner zweiten Gemahlin, Rusticiana, hinterließ er zwei Kinder, die lange Zeit gleich ihrem Vater im Elende schmachteten, bis ihnen nach dem Tode Theodorichs die eingezogenen Güter wieder zurückgegeben wurden. Kaiser Otto III. ließ die Gebeine des Boethius in einem prachtvollen marmornen Sarge beisetzen, wozu der Erzbischof Gerbert zu Revenna, der später unter dem Namen Sylvester II. den päpstlichen Thron bestieg, folgendes Epitaphium verfaßte:

Roma potens dum jura suo declarat in orbe,
Tu pater et patriæ lumen, Severine Boëti,
Consulis officio rerum disponis habenas,
Infundis lumen studiis et cedere nescis
Græcorum ingeniis, sed mens divina coërcet
Imperium mundi; gladio bacchante Gothorum
Libertas Romana perit: tu Consul et exsul
Insignes titulos præclara morte relinquis.
Nunc decus imperii, Summas qui prægravat artes
Tertius Otto Sua dignum te judicat aula;
Aeternumque tui statuit monimenta laboris,
Et bene promeritum meritit exornat honestis.

Boëtii

Consolationis philosophiæ

lib. I. Incipit. (Metrum elegiacum).

Carmina qui quondam studio florente peregi,
Flebilis, heu, mœstos cogor inire modos,
Ecce mihi laceræ dictant scribenda Camenæ
Et veris Elegi fletibus ora rigant.
Has saltem nullus potuit pervincere terror,
Ne nostrum comites prosequerentur iter.
Gloria felicis olim viridisque juventæ,
Solantur mœsti nunc mea fata senis.
Venit enim properata malis inopina Senectus,
Et dolor ætatem jussit inesse suam.
Intempestivi funduntur vertice cani,
Et tremit effœto corpore luxa cutis.
Mors hominum felix, quæ se nec dulcibus annis
Inserit, et mœstis sæpe vocata venit.
Eheu, quam surda miseros avertitur aure,
Et flentes oculos claudere Sæva negat!
Dum levibus malefida bonis fortuna faveret,

Pœne caput tristis merserat hora meum.
Nunc quia fallacem mutavit nubila vultum,
Protrahit ingratas impia vita moras.
Quid me felicem toties jactastis amici?
Qui cecidit, stabili non erat ille gradu.

Prosa I.

Hæc dum tacitus mecum ipse reputarem, querimoniamque lacrymabilem styli officio destiquarem, adstitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus, et ultra communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido, atque inexhausti vigoris, quamvis ita œvi plena foret, ut nullo modo nostræ crederetur ætatis. Statura discretionis ambiguæ. Nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat; nunc vero pulsare cœlum summi verticis cacumine videbatur: quæ cum caput altius extulisset, ipsum etiam cœlum penetrabat, respicientiumque hominum frustrabatur intuitum. Vestes erant tenuissimis filis, subtili artificio, indissolubilique materia perfectæ; quas, uti post eadem prodente, cognovi, suis manibus ipse texuerat. Quarum speciem, veluti fumosas imagines solet, caligo quædam neglectæ vetustatis obduxerat. Harum in extremo margine π, in supremo vero ϑ legebatur intextum[1]). Atque inter utrasque litteras, in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset adscensus. Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus, et particulas quas quisque potuit, abstulerant. Et dextera quidem ejus libellos, sceptrum vero sinistra gestabat. Quæ ubi pœticas musas vidit nostro assidentes toro, fletibusque meis verba dictantes, commata paullisper ac torvis inflammata luminibus[2]). Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc ægrum permisit accedere? quæ dolores ejus non modo nullis remediis foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis? Hæ sunt enim quæ infructuosis affectum spinis, uberem fructibus rationis segetem necant, hominumque mentes adsuefaciunt morbo, non liberant. At si quem profanum, uti vulgo solitum vobis, blanditiæ vestræ detraherent, minus moleste ferendum putarem, nihil quippe in eo nostræ operæ læderentur. Hunc vero Eleaticis atque Academicis studiis innutritum? Sedabite potius Seirenes usque in exitium dulces, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquite. His ille chorus increpitus, dejecet humi mœstior vultum, confessusque rubore verecundiam, limen tristis excessit. At ego, cujus acies lacrymis mersa caligarat, ne dignoscere possem, quænam hæc esset mulier tam imperiosæ auctoritatis, obstupui, visuque in terram defixo, quidnam deinceps esset actura, expectare tacitus cœpi. Tum illa propius accedens, in extrema lectuli mei parte consedit, meumque intuens vultum luctu gravem atque in humum mœrore dejectum, his versibus de nostræ mentis perturbatione conquesta est.

[1]) Der Buchstabe π bedeutet die praktische, ϑ die theoretische Philosophie.

[2]) Auch Plato wollte bekanntlich die poetischen Musen aus seinem Staate verbannt wissen, da sie durch ihre Phantasiegebilde den Verstand zu verwirren und die Leidenschaften aufzuregen pflegen.

Metrum II. (lyricum, speciatim Alcmanium.)

Heu, quam præcipiti mersa profundo
Mens hebet, et, propria luce relicta,
Tendit in externas ire tenebras;
Terrenis quoties flatibus aucta,
Crescit in immensum noxia cura!
Hic quondam cœlo liber aperto
Suetus in ætherios ire meatus,
Cernebat rosei lumina solis,
Visebat gelidæ sidera lunæ,
Et quæcumque vagos stella recursus
Exercet, varios flexa per orbes,
Comprensam in numeris victor habebat.
Quin etiam caussas, unde sonora
Flamina sollicitent æquora Ponti;
Quis volvat stabilem spiritus orbem,
Vel cur Hesperis sidus in undas
Caturum, rutilo surgat ob ortu:
Quid Veris placidas temperet horas,
Ut terram roseis floribus ornet:
Quid dedit ut pleno fertilis anno
Autumnus gravidis influat uvis,
Rimari solitus, atque latentis
Naturæ varias reddere caussas.
Nunc jacet effœto lumine mentis,
Et pressus gravibus colla catenis,
Declivemque gerens pondere vultum,
Cogitur, heu, stolidam cernere terram.

Sed medicinæ, inquit, tempus est, non querelæ. Tum vero totis in me intenta luminibus; Tunc ille es, ait, qui nostro quondam lacte nutritus, nostris æducatus alimentis, in virilis animi robur evaseras? Atqui talia contuleramus arma, quæ nisi prius abjecisses, invicta te firmitate tuerentur. etc.

§ 14.

Hymnendichter vom 6.—13. Jahrhundert.

Vom sechsten bis zum dreizehnten Jahrhundert begegnen wir einer Reihe von Hymnendichter, die zwar auf den Dichternamen im eigentlichen Sinne keinen Anspruch machen, da sie keine Kunstgebilde schaffen wollten, sondern Gott dem Herrn in aller Einfalt und Andacht des Herzens sangen; demohngeachtet haben ihre Lieder mächtiger und nachhaltiger auf die Gemüther gewirkt, als es je irgend einer Poesie gelungen. Freilich war diese Wirkung nicht geräuschvoll und äußerlich wahrnehmbar, sondern still und verborgen, wie über-

haupt die Kraft des Himmels. Unter diesen Hymnendichtern steht oben an **Gregor** der Große (gest. 604). So groß die Verdienste Gregor's um die kirchliche Tonkunst sind, so ausgezeichnet sind seine Leistungen in der geistlichen Lyrik; er war beides zugleich: Dichter seiner Lieder und Verfasser ihrer Melodien. Die bekanntesten seiner Kirchenhymnen sind: „Audi benigne Conditor“, ferner: „Rex Christe Factor omnium.“ Dieser Hymnus wurde von Luther für den besten des Alterthums erklärt; sodann das Marialied: „Maria castis oculis“ und der Hymnus: „Primo die quo trinitas.“

Fast gleichzeitig mit Gregor dem Großen glänzte Venantius Fortunatus als Hymnendichter hervor; er war geboren in Oberitalien und starb als Bischof von Poitiers um's Jahr 610; von ihm stammt der allbekannte Hymnus: „Vexilla regis prodeunt“, der einst triumphirend durch die Wälder der heidnischen Sachsen schallte und jetzt noch in der ganzen Kirche üblich ist, mit der ergreifenden Strophe: o Crux ave spes unica. Außerdem verfaßte er noch den „Pange lingua gloriosi lauream certaminis“, ferner: „Quem terra pondus, sidera.“ In der orientalischen Kirche machte sich besonders **Johannes Damascenus** um die geistliche Lyrik verdient; gleich seinem Vater war er längere Zeit unter dem Chalifen Omar Statthalter in Damascus, hierauf widmete er sich dem geistlichen Stande und trat in das Kloster des heiligen Sabas bei Jerusalem, wo er um die Mitte des achten Jahrhunderts starb. Seine Hymnen fanden allgemeine Aufnahme in der orientalischen Kirche, insbesondere sein Lied auf die Geburt des Heilands *„Ἔσωσε λαὸν θαυματουργων σεσπότησ*, Gerettet hat sein Volk der wunderthätige Herr“, deßgleichen seine Gesänge bei dem Todtenamt und bei der Begräbnißfeier *„Πόια τουβίου τρυφὴ διαμένει λύπησ ᾽αμετοχοσ*, Welche Freude des Lebens bleibet von Leid ungetrübt“ und *„Δεῦτε τελευτᾶιον ασπασμὸν δῶμεν*, Kommt heran, den letzten Gruß weihen wir, Brüder, dem Gestorbenen!“

Theodulph, Bischof von Orleans († 821), machte sich besonders berühmt durch sein herrliches, in der ganzen Kirche jetzt noch am Passions- und Palmsonntage gebräuchliches Lied: „Gloria laus et honor.“ Mehrere treffliche Kirchenhymnen verfaßte **Rhabanus Maurus**, mit dem Beinamen Magnentius, Abt in Fulda, später Bischof in Mainz († 856); am bekanntesten ist sein Lied

auf den Erzengel Michael: „Christe sanctorum decus angelorum“, ferner: „Tibi Christe splendor Patris.“ Die lieblichen, wahrhaft sinnigen Marienlieder, das „Alma redemptoris mater“ und das „Salve Regina“ stammen von Hermann von Veringen, genannt „Hermannus Contractus“, der im Jahre 1054 als Mönch im Kloster Reichenau starb; dem Salve Regina fügte dann Bernhard von Clairvaux, als er im Dom zu Speier den Kreuzzug predigte, in der Begeisterung seines Herzens die Strophe bei: „O Clemens! o Pia! o Dulcis Virgo Maria!“[1])

Thomas von Aquin (geb. 1124) verfaßte die feierlich erhabenen Fronleichnamsgesänge „Pange lingua gloriosi“ mit den bekannten Strophen „Tantum ergo Sacramentum“ und „genitori genitoque“, ferner die Sequenz „Lauda Sion Salvatorem“ mit den beiden Strophen „Ecce Panis angelorum“ und Bone Pastor, panis vere“; sodann das Lied „Verbum supernum prodiens.“ Die erhebende Sequenz zur Anrufung des heiligen Geistes „Veni Sancte Spiritus, Et emitte cœlitus, Lucis tuæ radium“ rührt von König Robert von Frankreich her (gest. 1031). Der Franziskanermönch Thomas von Calano, der im dreizehnten Jahrhunderte lebte, verfaßte das bekannte Todtenlied „Dies irae“ mit seinen markerschütternden prophetischen Tönen. Nicht minder ergreifend ist das Lied auf die Schmerzen Mariä „Stabat mater“ von Jacopone da Todi (Jacobus de Benedictis) im dreizehnten Jahrhundert. — Diese Hymnen und Lieder sind von unschätzbarem Werth für unsre Kirche, da sie wegen ihres tiefen christlichen Geistes, frommen inbrünstigen Gefühls, einfachen kräftigen Ausdrucks vortrefflich sich eignen, die Gläubigen zu erbauen, zu erheben und im Glauben zu stärken. Obgleich zum Theil über tausend Jahre alt, sind sie doch immer neu und von mächtigster Wirkung auf christliche Gemüther; ihre Verfasser sind daher die größten Wohlthäter in der christlichen Kirche geworden.

1. Pange, lingua, gloriosi
Corporis mysterium,
Sanguinisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi,
Rex effudit gentium.

2. Nobis datus, nobis natus
Ex intacta virgine
Et in mundo conversatus,
Sparso verbi semine,
Sui moras incolatus
Miro clausit ordine.

[1]) Vergleiche hierüber die „kirchliche Tonkunst.“

3. In supremæ nocte cœnæ
Recumbens cum fratribus
Observata lege plene
Cibis in legalibus
Cibum turbæ duodenae
Se dat suis manibus.

4. Verbum caro panem verum
Verbo carnem efficit,
Fitque sanguis Christi merum;
Etsi sensus deficit,
Ad firmandum cor sincerum
Sola fides sufficit.

5. Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui,
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui;
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.

6. Genitori, Genitoque
Laus et jubilatio,
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio;
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio. Amen.

Salve.

Salve Regina, mater misericordiae; vita dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus exules filii Evae. Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle. Eja ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens! o pia! o dulcis Virgo Maria!

Aus der Sequenz „Lauda Sion Salv."

11. Ecce panis Angelorum
Factus cibus viatorum,
Vere panis filiorum,
Non mittendus canibus.
In figuris praesignatur:
Cum Isaac immolatur,
Agnus Paschae deputatur,
Datur manna patribus.

12. Bone pastor, panis vere,
Jesu, nostri miserere,
Tu nos parce, nos tuere.
Tu nos bona fac videre
In terra viventium.
Tu qui cuncta scis et vales
Qui nos pascis hic mortales
Tuos ibi commensales
Cohœredes et sodales
Fac sanctorum civium. Amen.

Die geistliche Poesie in Deutschland.

Erste Periode vom 8. bis 12. Jahrhundert.

§ 15.

Die althochdeutsche Poesie.

Die Geschichte der geistlichen Poesie in Deutschland zerfällt in drei Perioden: Die althochdeutsche, mittelhochdeutsche und neuhochdeutsche. Die althochdeutsche umfaßt den Zeitraum vom

achten bis zwölften Jahrhundert, oder von der Herrschaft Karls des Großen bis zu den Kreuzzügen. Die zweite Periode beginnt mit den Kreuzzügen und erstreckt sich bis zum sechszehnten Jahrhundert; sie enthält zwei Abschnitte, von denen der erste die Blüthe der christlichen Poesie darstellt (Minnesänger), der zweite ihr allmähliges Zurücksinken (Meistersänger). Die dritte Periode geht vom sechszehnten Jahrhundert bis auf die neuere Zeit und zeigt uns den Verfall der christlichen Poesie und ihr Wiederaufleben. In der ersten Periode ist die gesammte Poesie durchaus geistlich und nur von geistlicher Hand gepflegt; in der zweiten ist sie zwar gemischt, aber vorwiegend geistlichen Inhalts; in der dritten sehen wir die Poesie verweltlicht und die geistlichen Dichtungen sind nur vereinzelte Erscheinungen. In der ersten Periode ist die Poesie durchweg Volkspoesie; in der zweiten Volks- und Kunstpoesie zugleich; in der dritten vorzugsweise Kunstpoesie. Die Blüthe der christlichen Poesie in Deutschland fällt in's zwölfte und dreizehnte Jahrhundert. Verhältnißmäßig am reichsten an rein geistlichen Dichtungen ist der erste Zeitraum; Alles was wir an poetischen Erzeugnissen aus dieser Zeit besitzen, hat einen geistlichen Inhalt, entweder der biblischen Geschichte oder der Legende entnommen: die wenigen Dichtungen, die sich auf Heldensagen gründen, sind ganz und gar vom christlichen Geiste durchhaucht. Ebenso wurden alle diese Dichtungen von geistlicher Hand geboten; vornehmlich zeichneten sich die Klöster Fulda, St. Gallen und Reichenau durch eifrige Pflege der deutschen Poesie aus. Sowie alles Große in der Tonkunst und Architektur während dieser Zeit von den genannten Klöstern ausging, also knüpft sich auch die Entwicklungsgeschichte der deutschen Poesie an die Geschichte jener Klöster. In Fulda war es hauptsächlich Hrabanus Maurus, der nicht nur als Dichter hervorglänzte, sondern sich überhaupt um die Ausbildung der deutschen Sprache sehr verdient machte; und da sich um seinen Lehrstuhl Schüler aus allen Gauen Deutschlands versammelten, so ward durch ihn die Liebe zur deutschen Poesie auch in weitern Kreisen verbreitet[1]: deßgleichen gebrauchte er später seinen Einfluß als Erzbischof von Mainz, um die deutsche Literatur

[1]) Primus omnium apud germanos publicam monachorum scolam tenuit, in qua non solum claustrales, sed etiam plures sæcularis vitæ homines habuit auditores. Trithemius.

zu fördern. Nicht minder eifrige Pflege fand die deutsche Poesie in St. Gallen, besonders von der Mitte des neunten bis in die Mitte des eilften Jahrhunderts: mehrere der werthvollsten Dichtungen traten aus diesem Kloster hervor; am meisten waren die Mönche Radbertus, Notker und Eckehart II. durch dichterische Begabung ausgezeichnet. Im Kloster Reichenau ward die deutsche Poesie besonders durch Walafried Strabo gefördert. Daß es um diese Zeit schon viele Gedichte in deutscher Sprache gab, erhellet aus dem Umstande, daß Walafried die ausländischen Mönche an deutschen Gedichten in der deutschen Sprache unterrichtete.

Da während dieses Zeitraumes die Bekehrung der Deutschen zum Christenthum vollendet wurde, so haben auch alle Dichtungen auf das Bekehrungswerk Bezug — auf die Ausrottung heidnischer Anschauungen, Sitten und Gebräuche, auf die Befestignng des Glaubens und der kirchlichen Zucht. Um aber die seither beliebte weltliche Volkspoesie zu verdrängen und den Volksgeist, der noch vielfach von Reminiscenzen des altgermanischen Heidenthums umgeben war, mit den neuen Dichtungen zu versöhnen, legte man den geistlichen Inhalt in die den alten Heldenliedern eigenthümliche Form. Nicht nur behielt man die frühern epischen Formeln und Wendungen bei, sondern auch die seither übliche rhythmische Einkleidung. Es ist dieß die Form der Alliteration, Sylbengleichklang, wobei ohne Reim und strophische Gliederung Vers an Vers sich schließt[1]). Erst gegen Ende des neunten Jahrhunderts sehen wir die Alliteration aus der deutschen Poesie verschwinden und den Reimvers mit der Reimstrophe an deren Stelle treten. Es war dieß eine Nachbildung der lateinischen Kirchenhymnen, die bekanntlich in Reimstrophen gekleidet sind[2]). Der deutsche Reim war aber jetzt noch

[1]) Das System der Alliteration (Annomination) besteht darin, daß gewisse Worte zu Anfang und in der Mitte des Verses mit demselben Buchstaben beginnen und ähnliche Vokale haben. Die Alliteration unterscheidet sich demnach vom Reim eigentlich nur darin, daß sie nur vorne oder in der Mitte reimt. Die Alten, d. h die Griechen und Römer, suchten beide Arten von Wohlklängen zu vermeiden, denn der Reim wie die Alliteration erschienen ihnen als Uebelklänge.

[2]) Daß die Hymnendichter den Reim und die Reimstrophe aus der römischen Volksdichtung entlehnten, unterliegt keinem Zweifel; aber sie bildeten die-

nicht so genau und volltönend, wie in den Kirchenhymnen: wegen der Armuth und Unbeholfenheit der Sprache begnügte man sich damit, wenn er nur ähnlich war. Aus demselben Grunde stehen diese Dichtungen in Rücksicht auf Eleganz und Anmuth des Ausdrucks jenen der folgenden Periode beträchtlich nach; künstliches Verschlingen der Reime, sorgfältig geordneten Strophenbau, Rundung und Weichheit dürfen wir nicht suchen, sie sind gleichsam aus starrem Eisen gegossen. Desto mehr zeichnen sie sich durch Kraft und Wahrheit des Ausdrucks, sowie durch religiöse Tiefe und Innigkeit aus.

Die geistlichen Dichtungen dieser Periode bestehen aus sogenannten Leichen oder Liedern und aus Epen von größerem Umfang. Beide waren mehr noch zum Singen wie zum Lesen bestimmt; die wenigsten wurden abgeschrieben, desto eifriger aber angehört und desto frischer von Geschlecht zu Geschlecht im Gedächtnisse aufbewahrt. Um dieß zu erleichtern, wählte man bei umfangreichern Dichtungen die Eintheilung in einzelne kleinere Kapitel, die gleichsam ebenso viele Lieder von gewöhnlichem Umfange bilden. Die Poesie ist überhaupt in diesem Zeitraum Volkspoesie im eigentlichen Sinn; Hoch und Niedrig sang ein und dasselbe Lied, das dem Volksleben entnommen, im Herzen des Volks mächtigen Wiederhall fand. Die hervorragendsten epischen Dichtungen sind: Die Evangelienharmonie von Otfried von Weißenburg und die altsächsische, ferner das Gedicht „Muspilli" und zu Ausgang dieser Periode „das Annolied." Im zehnten und eilften Jahrhundert kam die lateinische Sprache wieder mehr in Gebrauch, weßhalb die meisten Gedichte aus dieser Zeit in lateinischen Versen abgefaßt sind, unter diesen behaupten die Gedichte der Nonne Rhoswitha von Gandersheim den ersten Rang.

§ 16.

Die sogenannten geistlichen Leiche.

Das Hildebrandslied, das Ludwigslied u. a. m.

Außer den lateinischen Kirchenhymnen fand in dieser Periode auch der geistliche Volksgesang in deutscher Sprache reiche Pflege,

---

selbe erst mehr aus, denn die ausgebildete Reimstrophe sucht man in der römischen Poesie vergebens.

und zwar als Gegensatz zu den halb oder ganz heidnischen Volksliedern. Die neubekehrten germanischen Völkerstämme waren noch vielfach an ihre altnationalen Heldengesänge gewöhnt und die sogenannten „Leiche", die Spiel- und Tanzgesänge, die Mädchenlieder (vinileod) waren noch sehr im Schwunge[1]). Um nun solche Gesänge, wodurch der heidnische Aberglaube fortgepflanzt wurde, zu verdrängen und etwas Christliches an deren Stelle zu setzen, fertigte man jetzt mit Eifer Volkslieder geistlichen Inhalts, die ebenfalls Leichen genannt wurden.

Die namhaftesten Leiche aus dieser Zeit sind: Die Legende „vom heiligen Georg" und die „vom heiligen Gallus"; den ersteren verfaßte der Mönch Radbertus in St. Gallen und zwar zu dem bestimmt ausgesprochenen Zweck, „daß das Volk ihn singe"; er ist jedoch nur in einer lateinischen Uebersetzung (Versen), welche zweihundert Jahre später ein anderer Mönch in St. Gallen, Eckehart II., fertigte, auf uns gekommen. Noch werthvoller ist der „Ludwigsleich" oder das Siegeslied über die Normannen; es enthält die Erzählung von König Ludwig III. und der Normannsschlacht. Der Verfasser dieses Leichs soll Hugbald, Mönch im flandrischen Kloster St. Amandus sein, er dichtete ihn bald nach dem Siege, den Ludwig über die Normannen feierte (881); die Erzählung ist malerisch und lebendig, auch wußte der Dichter in die Geschichtserzählung das wunderbare Eingreifen von Oben in sinniger Weise einzuflechten. Zu ähnlichem Zwecke ist das „Hildebrandslied" verfaßt: es bezieht sich auf die altdeutsche Heldensage und stellt insbesondere den Kampf dar, den ein Vater gegen seinen Sohn (nicht erkennend und unerkannt), der greise Hildebrand gegen Hadubrand, führte. Wahrscheinlich ward dieses Lied von einem Mönch in Fulda zu Ausgang des achten Jahrhunderts verfaßt.

Aus dem Ludwigslied.

Einen kuning weiz ih	Einen König weiß ich,
heizit her Hludewig	heisset er Hludwig,
der gerno gode dionôt:	der gern Gott dienet,
wol er imos lonôt.	wohl er es ihm lohnet.

---

[1]) Unter „Leich" verstand man damals den Gesang des Volks in Begleitung von Saitenspiel und Tanz — zum Unterschied vom Lied, das auch ein Einzelner singen konnte.

Kind warth er vaterlôs:	Kind war er vaterlos,
thes warth imo sâr buoz:	Deß ward ihm bald Ersatz:
holôda nan truthin,	führte ihn der Herr,
magazogo warth her sin.	Erzieher ward er sein.
Gab er imo dugidi,	Gab er ihm Edele,
Fronisc githigini,	stattliches Gefolge,
stuol hier in vrankôn:	Stuhl hier bei den Franken
sô brûchê her es lango.	so brauch er es lange.
Daz gedeild er thanne	Das theilte er dann
sâr mit Karlomanne	bald mit Karlmann,
bruoder sinêmo	Bruder seinem,
thiâ czâla wârun âno.	Betrug war nicht dabei.
Do daz warth al gendit,	Da das war all geendet,
karôn wolda god is,	prüfen wollte Gott es,
ob her arbeide	ob er Mühseligkeiten
sô lango tholôn mahti.	so lange erdulden möchte.
Liez er heidine man	Ließ er Heidenmänner
obar sê lîdan	über See gleiten,
thiot vrancônô	das Volk der Franken
manôn sundjônô. etc.	mahnen der Sünden. u. s. w.

Die Normannschlacht.

Thô nam her skild indi sper	Da nahm er Schild und Speer,
elljanlicho reit her	gewaltiglich ritt er,
wold her war errahchon	wollt er die Wahrheit beweisen
sinan widarsachhôn.	seinen Widersachern.
Thô ni was iz burolang	Da war es nicht gar lang,
fand her thiâ northman	fand er die Normannen.
gode lob sagêta	Gott Lob, sagte er,
her siht thes er gerêda.	er sieht das er begehrte.
Ther kuning reit kuono	Der König ritt kühn,
sang lioth frônô,	sang das heilige Lied,
jo allê saman sungun	ja alle zusammen sangen:
Kyrieleison.	Kyrieleison!
Sang was gesungen	Sang war gesungen,
wig was begunnen:	Kampf war begonnen,
bluot skein in wangôn	Blut schien in den Wangen,
spilôd under vrankôn.	Jauchzen unter den Franken.
Thâr vaht thegenô gelîh	Da focht Helden gleich
nichein so sô Illudwig:	keiner so wie Ludwig,
snel indi kuoni	schnell und kühn,
thaz was imo gekunni.	das war ihm angestammt.

Suman thuruchsluog her,	Den einen durchschlug er,
suma thuruchstach her.	den andern durchstach er.
Her skanta ce hanton	Er schenkte zu Handen
sinan fianton	seinen Feinden
bitteres lîdes	bitteres Trankes
sô wê hin hio thes lîbes.	so weh ihnen hier des Lebens.
Gilobet si thiu godes kraft!	Gelobt sei die Gotteskraft!
Hludwig warth sighaft,	Ludwig ward sieghaft,
gab allin heiligôn thanc:	gab allen Heiligen Dank,
sin warth ther sigikamf.	sein ward der Siegeskampf.

Epische Dichtungen.

§ 17.

Die beiden altdeutschen Messiaden: die altsächsische Evangelienharmonie und die des Otfried von Weißenburg. (Heliand, der Krist.)

Die erste deutsche Epopöe nach antikem Muster ist die Evangelienharmonie (liber evangeliorum) des Otfried von Weißenburg; Otfried, ein Schüler des bekannten Rhabanus Maurus, war Benediktinermönch zu Weißenburg im Speyergau und wahrscheinlich in Schwaben zu Hause; daß er nicht im Elsaß geboren ist, sagt er selbst lib. I. 18, 28. In diesem umfangreichen Gedichte, das beiläufig in den Jahren 864—870 verfaßt wurde, erzählt Otfried das Leben Jesu nach den vereinten Berichten der Evangelisten, und knüpft an jeden Moment aus den Reden, Thaten und Leiden Christi moralische Nutzanwendungen und mystische Deutungen. Das Ganze ist in fünf Bücher getheilt und diese wieder in einzelne Kapitel, die zusammen fünfzehntausend Reimverse enthalten. Es beginnt (nach einer Anrufung Gottes) mit Zacharias und Elisabeth und endet mit dem letzten Gerichte und der Beschaffenheit des himmlischen Reiches. Das erste Buch enthält unter andern folgende Kapitel: Zacharias, Elisabeth, Johannes, die Verkündigung Mariä, Joseph im Traume belehrt, die Geburt Christi, Christi Geburt den Hirten verkündet, die Beschneidung, Simeon, die Erscheinung der heiligen drei Könige. — Otfrieds Werk ist nicht nur die älteste, sondern wohl auch die gelungenste Messiade und gehört, was christ-

liche Gesinnung, frommes Gefühl und Tiefe der Gedanken betrifft, zu dem Trefflichsten, was auf dem Gebiete der christlichen Poesie aller Zeiten und Völker hervortrat. Die Schilderung ist voll Treue, Einfachheit und Wahrhaftigkeit; ohne Aufbietung künstlicher Mittel (wie dieß in Klopstocks Messiade geschieht) läßt hier der Dichter die einfache christliche Thatsache sprechen. Und auch abgesehen von seinem christlichen Gehalt ist es eines der werthvollsten Gedichte, reich an malerischen Schilderungen und erhabenen poetischen Stellen; wenn auch die Darstellung die griechische Anmuth und Formenschönheit nicht erreicht, so fehlt es doch nicht an Stellen, die sich mit den homerischen Gesängen messen können. Auch in Beziehung auf sprachliche Ausbildung und metrische Einkleidung ist dieses Buch von hohem Werth, denn es ist das erste poetische Werk, das frei und selbstständig die deutsche Sprache handhabt, und gilt insoferne als ein Hauptdenkmal der althochdeutschen Sprache. Zugleich ist es das erste deutsche Gedicht größeren Umfangs, worin der Reimvers und die Reimstrophe statt der seither üblichen Alliteration zur Anwendung kommt. Otfried hat in diesem Werke den Gebrauch der Reimstrophe nach dem Vorbild der lateinischen Kirchenhymnen festgestellt und wiewohl wir hier die ersten Anfänge der deutschen Versifikation vor uns haben, finden wir doch den neuen Versbau schon beträchtlich ausgebildet. Das Gedicht ist nicht nur zum Lesen, sondern auch zum Singen bestimmt, was durch die Zerlegung desselben in einzelne Kapitel ermöglicht ist. Dem Werke vorangestellt sind drei Zueignungen: die eine in lateinischer Sprache an den Mönch Hartmuot; da nun dieser bereits im Jahr 872 Abt zu St. Gallen war, so muß das Gedicht schon vor dem Jahr 872 verfaßt sein. Eine zweite Zuschrift in deutschen Reimversen mit Akrostichen ist an Ludwig den Deutschen gerichtet; eine dritte an den Erzbischof Luitbert in Mainz. Von Otfrieds Werk sind noch drei mit Accenten-Handschriften vorhanden, die gleichzeitig zu Ausgang des neunten Jahrhunderts gefertigt wurden: die Wiener, die Freisinger (jetzt in München) und die Heidelberger. Die Freisinger wurde unter Bischof Waldo zwischen 883—906 geschrieben[1]); die Heidelberger befand sich fast zweihundert Jahre lang in der Vaticana zu Rom und

[1]) Gualdo Eps. istud evangelium Fieri jussit,
Ego Sigihardus indignus prbt. Scripsi.

wurde erst im Jahr 1816 wieder nach Heidelberg zurück gebracht. Der erste Gelehrte, der auf dieses schätzbare Gedicht aufmerksam machte, war Trithemius: in seinem Cat. script. Eccles., den er im Jahr 1494 herausgab, ertheilte er die erste Nachricht über Otfrieds Werk, seine Stimme wurde aber von den Humanisten nicht beachtet. Den ersten Abdruck besorgte Flacius Illyricus (Basel 1571), in neuerer Zeit ward die Evangelienharmonie unter dem Namen „der Krist" von Graff herausgegeben.

Die altsächsische Evangelienharmonie.

Ein anderes ächt christliches Epos von hohem Werth ist die altsächsische Evangelienharmonie, die beiläufig um dieselbe Zeit, wie das Werk Otfrieds, jedenfalls nicht viel später, hervortrat. Sie umfaßt gleichfalls das ganze Leben Jesu und beginnt mit dem Priesterthum des Zacharias und schließt mit dem Gang nach Emaus und der Himmelfahrt Christi. Wenn gleich diese Messiade an Fülle und Tiefe der Gedanken, sowie an Gelehrsamkeit jener des Otfried nachsteht, so übertrifft sie hingegen jene an Bilderreichthum, Wärme und Lebendigkeit der Darstellung. Auch unterscheidet sich die altsächsische Evangelienharmonie von jener des Otfried durch ihren volksthümlicheren Ton, sowie durch die alliterirende Form, die hier vorherrscht. Der Verfasser, ein Sachse und jedenfalls Geistlicher, wollte mit diesem Werke ohne Zweifel die Bekehrung des Sachsenvolkes unterstützen und seine neubekehrten Landsleute tiefer in die Ideen und Thaten des Christenthums einführen. Daher accomodirt er sich ganz an die Vorstellungen des Volks und läßt den Heiland in einem Glanze auftreten, wie er den Begriffen der Sachsen von Würde und Größe am stärksten imponirte — nämlich als ein gewaltiger Völkerfürst, der umgeben von seinen Getreuen und gefolgt von unzähligen Schaaren einherzieht. In der Bergpredigt z. B. erscheint Christus ganz in dem großartigen Gepränge, in welchem die Berathung der deutschen Könige mit ihren Fürsten und Herzogen vor sich ging: „Näher um den waltenden Herrn — das Friedekind Gottes stehen die weisen Mannen, die Er, der Gottessohn, sich selber erkor, weiter hinab lagern die Schaaren der Völker. Es warten die Getreuen auf das Wort ihres Königs, sinnend verharren sie in ehrerbietigem, erwartungsvollem Schweigen, was der Völker

Oberherr den versammelten Völkerstämmen verkündigen wird. Und der Landeshirt — Gottes eigenes Kind sitzt gegenüber den Männern, um das Lob Gottes zu lehren in weisen Worten den Leuten dieses Weltreichs. Er saß da und schwieg und sah sie an lange, und war ihnen hold in seinem Herzen — der heilige Volksherr mild in seinem Gemüthe. Da that er seinen Mund auf, der allwaltende Fürst, gegen die, die er zur Sprache (Volksversammlung) erkoren, und lehrte, welche unter allen Völkern der Welt Gott die werthesten seien: selig seien die, die in dieser Welt arm seien durch Demuth, denn Gott werde ihnen in der Himmelsau das unvergängliche Leben geben" [1]). Eine der herrlichsten Parthien dieses Gedichts ist die Vorhersagung der Zerstörung des Tempels zu Jerusalem, die wir in den lebhaftesten Farben und dem reichsten Bilderschmuck geschildert sehen. Gegen tausend Jahre nach seinem Erscheinen wurde dieses Gedicht zum ersten Mal vollständig abgedruckt und von Professor Schmeller in München unter dem Namen „Heliand" (Heiland) herausgegeben.

Aus der altsächsischen Evangelienharmonie.

De destructione templi praesagium.

Geng imu tho the godes Sunu	Es ging (ihm) da der Gottes Sohn
endi is jungaron mid imu	und seine Jünger mit ihm,
uualdand fan themu uuihe	der Allwaltende, von dem Heiligthum,
all so is uuilli geng.	so wie sein Wille war ging er.
Jac imu uppen thene berg gisteg.	Auch (ihm) auf den Berg stieg er,
barn drohtines.	das Kind des Herrn,
Sat imu thar mid is gesidun	setzte sich dort mit seinen Jüngern

[1]) Vergleiche die Literaturgeschichte von Vilmar; er sagt unter Anderm: „Es ist dieses Gedicht das in deutsches Blut und Leben verwandelte Christenthum und für die innere Geschichte der christl. Religion, insbesondere für die Einführung des Christenthums in Deutschland von höchster Bedeutung, um so mehr als diese Schilderung voll Leben, Wärme und Wahrhaftigkeit vom sächsischen Volke ausgegangen ist, welches man bis daher, weil es mit dem Schwerte bekehrt war, für widrig gestimmt gegen das Christenthum hielt, und man überhaupt nicht anzunehmen geneigt ist, es könne eine durch große Weltbewegung, durch Krieg und Blutvergießen vermittelte Bekehrung eine wahre sein. Eine genaue Erwägung der innern Volksgeschichte lehrt dießmal das Gegentheil; wird doch bei manchen Gemüthern durch die schärfste Zucht, ist erst der wilde Trotz gebrochen, die treueste innigste Liebe erzeugt."

endi im sagde filu	und sagte ihnen viele
uuaroro uuordo.	der wahren Worte.
Si bigunnun im tho umbi thene uuih sprekan.	Sie begannen mit ihm von dem Heiligthum zu sprechen,
thi gumon umbi that gotes hus.	die Männer von dem Gotteshause,
quadun that ni uuari gotlicora.	sie sagten, daß nicht herrlicher wäre
alah obar erdu.	ein Tempel auf der Erde,
thurh erlo hand.	durch Schönheits Hand,
thurh mannes giuuerk.	durch Mannes Kunst
mid megincraft;	mit Majestät
rakud arihtid.	ein Pallast errichtet.
Tho the rikio Sprak.	Da der reiche (Gott) sprach,
her hebencuning.	er der Himmelskönig,
hordun the odra.	hörten die andern.
Ik mak in gitellien quad he.	Ich kann euch erzählen, sprach er,
that noh uuirdid thin thid kumen.	daß noch die Zeit kommen wird,
that is afstanden ni scal.	daß davon stehen nicht soll
sten obar odrumu.	ein Stein über dem andern,
ac it fallid ti fodu	sondern es fällt zu Boden
endi it fiur nimid	und das Feuer nimmt es (verzehrt es),
gradad logna.	die gefräßige Flamme,
thoh it nu So godlic si.	wiewohl es jetzt so herrlich ist,
so uuislico giuuarht.	so weislich gemacht,
endi so dod thesaro uueroldes giscapu.	und so geht es dieser Welt Geschöpfen,
teglidid groni gang	es entweicht der Welt Herrlichkeit.
Tho gengun imu is jungaron to.	Da gingen seine Jünger zu ihm, fragten ihn
Fragodon ina so stillo.	wie lange soll stehen noch, sagten sie, [still,
Hus lango scal standen noh quadun sie.	diese Welt in Wonnen,
thius uuerold an uunniun.	ehe denn das Ende kommt,
er than that giuuand kume.	daß der letzte Tag
that the lasto dag	im Lichte erscheint
liohtes Skine	durch die Wolken,
thurh uuolcanskion	oder wann ist deine Erscheinung kommend
eftho huan is est thin uuan kumen	auf die Welt,
an thenne middilgard	das Menschengeschlecht
mankunni.	zu richten,
the adomienne	die Todten und die Lebendigen?
dodun endi quikun.	Herr mein, guter, uns ist der Sache großer
Fro min the godo.	du waltender Christ, [Fürwitz,
us is thes Firiuuit mikil.	wenn das geschehen soll.
uualdandeo krist	Da ihnen Antwort
huan that giuuerden sculi.	der allwaltende Christ
Tho im anduuordi	freundlich gab
alouualdo krist,	den Männern selbst, u. s. w.[1]
godlic fargaf	
them gumun selbo.	

[1]) Aus Pischon's Sammlung.

§ 18.

Das Wessobrunner Gebet und Muspilli.

Aus dem neunten Jahrhundert besitzen wir noch zwei schätzbare Denkmäler althochdeutscher Poesie, das Wessobrunner Gebet und ein Fragment, „Muspilli“ genannt. Das Wessobrunner Gebet wurde wahrscheinlich zu Anfang des neunten Jahrhunderts verfaßt und hat seinen Namen von dem baierischen Kloster Wessobrunn, wo es sich in einer Handschrift vorfand. Wir finden in diesem Gebete kirchlichen Stoff mit volksthümlicher Dichtung vereinigt. Dem Gebete ist eine kurze Schöpfungsgeschichte vorangeschickt, die in alterthümliche Verse gekleidet ist, hieran schließt sich das Gebet in Prosa. Es beginnt also: „Das erfuhr ich unter den Menschen als der Weisheiten größte, da die Erde nicht war, noch der Himmel oben, nicht Berg und Baum schon war, die Sonne nicht schien, noch der Mond leuchtete, noch der Meeressee, da nichts noch war von Erde und Gränze, da war der allmächtige Gott.“

Das Gedicht „Muspilli“ ist wohl etwas jünger, als das Wessobrunnergebet und hat das Ende der Welt und das jüngste Gericht zum Gegenstand; es wird deßhalb Muspilli genannt, weil für das Gerichtsfeuer, das nach der biblischen Weissagung dereinst die Welt zerstören wird, der Ausdruck Muspilli gebraucht ist — eine Benennung, womit man im altgermanischen Heidenthum den dereinstigen Weltbrand bezeichnete. Obgleich dieses Gedicht durchaus christlichen Inhalts ist, so kommen doch manche heidnische Reminiscenzen und Ausdrücke darin vor. An Erhabenheit der Schilderung und Tiefe der Gedanken steht es der Evangelienharmonie des Otfried wenig nach und mit der altsächsischen Evangelienharmonie hat es die alliterirende Form gemein. Doch kömmt bisweilen auch der Reim zum Vorschein, so daß es den Uebergang bildet von der alten zur neuern Dichtungsform. In der Darstellung und der sprachlichen Form ist hier ein merklicher Fortschritt gegen die frühern Werke der Poesie sichtbar; es zeigt sich mehr Manchfaltigkeit in der Erzählung und der Styl ist mehr ausgebildet und abgerundet. — Beide Gedichte rühren ohne Zweifel von Geistlichen her, da ja alle Gelehrsamkeit und Kunst damals ausschließlich von der Geistlichkeit gepflegt wurde. Was Muspilli betrifft, so vermuthet Professor

Schmeller, König Ludwig der Deutsche habe dieses Gedicht aufgezeichnet, weiß jedoch hiefür keine genügende Gründe anzuführen.

Aus Muspilli.

Weh dem, so im Finstern soll seine Missethat büßen,
Brennen im Pfuhle: das ist sehr entsetzlich Loos,
Daß der Mensch schreiet zu Gotte, und ihm Hülfe nicht kommet,
Wähnet sich Genade finden, die wehevolle Seele,
Noch ist in Gedanken, himmlischem Gotte,
Wenn hier in der Welte, sie darnach nicht wirkete:
So dann der mächtige König das Mal gebannet
Darzu soll kommen, Geschlechte jedwedes,
Dann nicht darf Menschenkind daseines den Bann versitzen,
Allmänniglich jeder muß zu der Malstatt:
Da muß er vor dem Gerichte zu Rede stehen,
Ueber was er in der Welte gewirket hat.
Das hörte ich jeher die Weltweisen,
Daß soll der Antichrist mit Eliase streiten:
Der Grimme ist gewapnet, dann wird unter ihnen Kampf erhoben:
Kämpen sind so kräftig, Kampfpreis so groß.
Elias streitet um das ewige Leben
Will den Gerechten das Reich gestärken:
Darum soll ihme helfen der des Himmeles gewaltet:
Der Antichrist stehet bei dem Altfeinde,
Steht bei dem Satanasse, der ihn niederwerfen soll:
Darum soll er in der Wigstatt wund gefallen
Und in diesem Male siegelos werden.
Doch wähnen das viele Gottesmänner,
Daß Elias in deme Wige verwundet wird.
Gleich so das Eliases Blut zur Erden geträufet,
Da entbrennen die Berge, Baum nicht gestehet,
Einer auf Erden, Gewässer ertrocknen,
Meer verzehret sich, verzehret Lohn den Himmel.
Man füllet, brennet den Erdkreis,
Stein nicht gestehet einer auf Erden,
Fähret dann der Richttag in's Land,
Fähret mit dem Feuer, Menschen heimzusuchen.
Da mag dann kein Mage dem andern helfen vor dem Muspille.[1])

Das Wessobrunner Gebet[2]).

Dat gafregin ih mit firahim	Das erfrug ich durch Menschen
firiwizzo meista	mit Neugier am meisten,

[1]) Uebersetzung von Fr. Schlosser.

[2]) An die alte Abtei Wessobrunn knüpfen sich bekanntlich manche Sagen von dem bairischen Herzog Thassilo.

dat ero ni was	daß Weltall nicht war,
noh ûfhimil	noch Aufhimmel,
noh paum nohheinig	noch irgend ein Baum,
noh pereg ni was	noch Berg nicht war,
noh sunna ni scein	noch die Sonne schien,
noh mâno ni liuhta	noch der Mond nicht leuchtete,
noh der mareo sêo	noch der glänzende See,
dô dâr niwiht ni was	daß da nicht etwas war,
enteo ne wenteô	der Erden noch der Wonden,
enti dô was der eino	und da war der eine
almahtico cot	allmächtige Gott,
manno miltisto	der Männer mildester,
enti dar warum auh manake	und da waren auch viele
mit inan cootlihhê geistâ.	mit ihm göttliche Geister.

Enti cot heilac, cot almahtîco, diu himil enti erda gaworahtos, enti dû mannum sô mannac cot forgâpi, forgib mir in dînô ganâdâ rehta galaupa enti côtan willeon, wistôm enti spahida, enti craft tiuflun za widarstantanne enti arê za piwisanne enti dînan willeon za gawurchanne.

Und heiliger Gott, allmächtiger Gott, du Himmel und Erde wirktest, und du den Menschen so großes Gut gabst, gieb mir in deiner Gnade rechten Glauben und guten Willen, Weisheit und Verstand, und Kraft, den Teufeln zu widerstehn und Arg zu vermeiden, und deinen Willen zu wirken.

§ 19.

Das Hannolied.

Zu Ende dieser Periode begegnen wir noch einer werthvollen epischen Dichtung geistlichen Inhalts; es ist der bekannte Lobgesang auf den Erzbischof Hanno zu Köln († 1075). Der Verfasser, ein Geistlicher, lebte wahrscheinlich im Bergischen Kloster Siegburg zu Ausgang des eilften Jahrhunderts. Wenn gleich dieses Lied zunächst den heiligen Hanno besingt, so holt es doch viel weiter aus, erhebt sich auf einen weltgeschichtlichen Standpunkt und entfaltet eine reiche Manchfaltigkeit und Kraft der epischen Schilderung. Von der Schöpfung und dem Sündenfall ausgehend, kommt der Dichter auf die Erlösung der Menschheit durch Christus zu sprechen, erzählt dann die Ausbreitung des Christenthums unter den heidnischen Völkern, insbesondere den Franken, wobei er die Verdienste des Hanno preist. Da aber Hanno Erzbischof zu Köln und Köln eine Burg ist, so wirft er einen Blick auf die Burgen, die ihn auf die Gründer der

ersten Städte, auf Ninus und Semiramis zurückführen. Hieran knüpft er die Weissagungen Daniels und geht zu den Römern und ihren Eroberungen in Deutschland über. Diese Eroberungen geben ihm Veranlassung, von Cäsar und Pompejus zu sprechen, sodann von Augustus, der Geburt Christi, der Ueberwindung des Heidenthums in Rom und der Aufpflanzung des Kreuzes durch Petrus, endlich wieder von der Bekehrung der Franken und dem Eifer der Missionäre. Hier geht der Dichter zu Hanno über und bleibt nun bei dem Hauptgegenstande seines Werkes stehen. Der Preis dieses Heiligen, sein ruhmvolles Leben, sein zur Nachahmung aufforderndes Beispiel, seine Wunder werden sofort in anziehender Schilderung dargestellt. — Hier zwei Stellen, deren eine sich auf den Sündenfall, die andere auf den Kampf zwischen Cäsar und Pompejus bezieht.

Dü sih Lucifer dü ce ubile gevieng,
Unt Adam diu Godis wort ubirgieng,
Du balch Sig es God desti mer,
Daz her andere Sine werch sach rehte gen.
Den manen unten Sunnen,
Di gebin ihre liht mit wunnen.
Di Sterrin bihaltint ire vart,
Si geberint vrost unte hizze so Starch.
Daz Fuir havit ufwert Sinen zug,
Dunner unte wint irin Flug,
Di wolken dragint den reginguz,
Nidir wendint wazzer irin vluz.
Mit blumin cierint Sich diu lant,
Mit loube decket sich der walt;
Daz wilt habit den Sinin ganc,
Scone is der vugil Sanc,
Ein iwelich diu e noch habit
Di emi Got van erist virgabit,
Newere di zuei gescefle,
Di her geschuft, di bezziste,
Di virkerten Sich in diu dolcheit,
Dannin hubin Sich diü leit.

O, wie di wifini clungin,
Da di marin cisamine Sprungin,
Here horn duzzin,

Beche blutis vluzzin,
Derde dir untini diuniti.
Di helle in gegine gliunte,
Da di heristin in der werilte
Suchtin Sich mi Suertin.
Du gelach dir manich breiti Scari
Mit blüte birunin gari,
Da mohte man Sin duowen
Durch helme virhouwin
Des richin Pompeiis man,
Da Cesar den Sige nam.

Uebertragung.

Da sich Luzifer nun dem Uebel gefangen gab,
Und Adam Gottes Wort übertrat,
Da erzürnte sich Gott deß destomehr,
Weil er andre seiner Werke sah recht gehn.
Der Mond und die Sonne,
Sie gaben ihr Licht mit Wonne.
Die Sterne behalten ihre Fahrt.
Sie gebären Frost und Hitze so stark.
Das Feuer hat aufwärts seinen Zug;
Donner und Winde ihren Flug.
Die Wolken tragen den Regenguß,
Nieder wenden die Wasser ihren Fluß.
Mit Blumen zieren sich die Lande (Gefilde),
Mit Laube decket sich der Wald.
Das Wild hat seinen Gang;
Süß ist der Vögel Sang.
Ein jeglich Ding das Gesetz noch hat,
Das ihm Gott zu Anfang gab.
Nur die zwei Geschaffenen,
Die er schuf, die besten,
Die verkehrten sich in Thorheit,
Von dannen erhub sich vieles Leid.

Ha, wie die Waffen klangen,
Da die Rosse zusammensprangen!
Heerhörner ertoseten,
Bäche Blutes flossen;
Die Erde drunten dröhnte.
Der Glanz glühte ihnen entgegen,
Als die Ersten in der Welt
Sich suchten mit Schwerdtern.

Damals fielen die berühmtesten Truppen
Mit Blute ganz und gar umflossen in's Gras;
Damals konnte man toben sehen
Durch die zerhauenen Helme
Die Soldaten des mächtigen Pompejus,
Da Cäsar den Sieg errang.

§ 20.

Hroswitha von Gandersheim.

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der christlichen Kunst ist die Nonne Hroswitha von Gandersheim, gleich ausgezeichnet durch Frömmigkeit, wie durch gelehrtes Wissen und poetisches Talent. Im Frauenkloster zu Gandersheim fanden überhaupt die Künste und Wissenschaften eine eifrige Pflege, dieses Kloster war im zehnten und eilften Jahrhundert gleichsam eine Oase der Intelligenz inmitten der öden Steppen der Barbarei Norddeutschlands [1]). Seine schönste Zierde war Hroswitha: über die Lebensumstände dieser Dichterin sind uns keine andere zuverläßige Nachrichten zugekommen, als die sie selbst in den Vorreden zu ihren Gedichten von sich gibt. Nicht einmal über die Bedeutung ihres Namens — ob Eigenname oder Beiname — konnte man sich einigen. Die Einen lesen „Hruodswind“, was gleichbedeutend sei mit „mächtige gewaltige Stimme [2]); diese Deutung gewinnt durch eine Bemerkung der Dichterin einige Wahrscheinlichkeit, da sie sich in der Vorrede zu ihren Comödien clamor validus Gandesheimensis nennt. Die Andern lesen „Roswith“ und übersetzen es mit „weiße Rose“ [3]). Ganz willkürlich und albern ist die Verkehrung des Wor-

[1]) Die Benediktinerabtei Gandersheim gehörte zum Bisthum Hildesheim und ward von Ludolf, einem Urenkel des bekannten Sachsen Wittekind, im Jahr 852 gegründet, seine drei Töchter, Hathumoda, Gerberga und Christina, waren nacheinander die ersten Abtissinen; nach dem Tode der letztern ward Hroswitha, eine Tochter des sächsischen Herzogs Otto, Vater Heinrichs des Vogelstellers, zur Abtissin gewählt; diese Hroswitha ist nicht zu verwechseln mit der Dichterin, die fünfzig Jahre später lebte und einfache Nonne war.

[2]) J. Grimm, lateinische Gedichte des 10. und 11. Jahrhunderts. 1838.

[3]) Gotsched, nöthiger Vorrath zur deutschen dramatischen Dichtkunst, Tom. II. pag. 13. Aehnliches bemerken die Bollandisten über ihren Namen: „Vixit Roswitha sive Hroswitha, formato ab equis pascendis vel rubro alboque coloribus nomine.“ Act. Sanct. Juni. T. V. p. 205.

tes Hroswitha in „Helena von Rossow", wie es ein gewisser Seidel und nach ihm Schurzfleisch gethan[1]), indem sie das vorangesetzte H für ein abgekürztes Helena erklärten, während es doch im Althochdeutschen als Aspirationszeichen gewöhnlich dem R und L vorangesetzt wurde, wie in Hrabanus, Hrodolphus, Hludwig. Die richtige Leseart wird wohl der Münchener Coder enthalten, der noch bei Lebzeiten der Dichterin, wenigstens nicht viel später gefertigt wurde: nämlich „Hrotsvith." Ebenso verschieden wird die Zeit ihrer Geburt und ihres Todes angegeben; ihren eigenen Angaben zufolge fällt ihre Geburt in die Zeit zwischen 912—940, sie sagt nämlich in ihrer poetischen Beschreibung des Klosters Gandersheim, sie seie lange nach dem Tode Otto's (Vater Heinrichs des Vogelstellers) geboren: dieser starb aber im Jahre 912. Sodann erklärt sie sich in der Vorrede zu ihren Legenden für etwas älter als die Abtissin Gerberga II., Tochter des baierischen Herzogs Heinrich; diese ward aber beiläufig im Jahre 940 geboren, da Heinrich sich im Jahre 938 verheirathete und Gerberga im Jahre 959 zur Abtissin geweiht wurde. Wenn es richtig ist, was eine alte Chronik der Bischöfe zu Hildesheim meldet, nämlich daß Hroswitha in ihrer Lobrede auf die Ottonen die Thaten der drei ersten Ottonen verherrlicht habe, so war sie noch im Jahre 1002 am Leben[2]). Ob Hroswitha eine nahe Verwandte Otto's war, ist ungewiß, vielleicht ist diese Vermuthung durch Verwechslung der Dichterin mit der Abtissin gleichen Namens entstanden, die eine Tochter des sächsischen Herzogs Otto war.

Hroswitha verräth in ihren Gedichten nicht nur eine innige Vertrautheit mit der heiligen Schrift und den Vätern, sondern auch eine genaue Bekanntschaft mit Horaz, Virgil, Terenz, Boethius und Seneca; insbesondere kommen in ihren dramatischen Gedichten häufige Reminiscenzen aus Virgil vor. Auch die aristotelische Philosophie und die Scholastik waren ihr nicht fremd: mitunter trägt sie ihr gelehrtes Wissen etwas zu stark zur Schau, so z. B. ergeht sie sich in „Callimachus" in ausführlichen Erörterungen über Metaphysik und Astronomie, im „Paphnutius" verbreitet sie sich weit-

[1]) Seidel, Icones et elogia virorum aliquot praestantium. 1670.

[2]) Chron. Episc. Hildesh. et abbat: monast. J. Mich. apud Leibniz. inter script. rer. Brunsv. T. II, p. 787.

läufig über Musik und die pythagoräische Lehre von der Harmonie der Sphären, und im „Abraham" gibt sie eine Theorie der Zahlen. Alle ihre Gedichte sind dem damals herrschenden Gebrauche gemäß in lateinischer Sprache abgefaßt; obgleich sie nun, wie ihre Werke zeigen, des Lateinischen in hohem Grade mächtig war, so entschuldigt sie sich doch in der Vorrede zu ihren Legenden mit zarter Bescheidenheit wegen etwaiger Verstöße gegen Prosodie und Grammatik, indem sie auf ihr unreifes Alter, die Schwäche ihres Geschlechts und die klösterliche Abgeschiedenheit hinweist. Ihre Gedichte zerfallen in drei Theile: 1) Legenden, 2) dramatische Dichtungen, 3) Lobrede auf Otto und poetische Beschreibung des Klosters Gandersheim. Am meisten Interesse erregen wohl ihre dramatischen Gedichte; den Namen Comödien in der heutigen Bedeutung des Wortes verdienen sie nicht, Hroswitha hat auch diesen Ausdruck nie für jene Gedichte gebraucht; die Ueberschrift „comœdiæ", welche dem Münchener Manuscripte vorangesetzt ist, rührt wahrscheinlich von Conrad Celtes her. Zudem hatte das Wort Comödie im Mittelalter eine viel weitere Bedeutung und wurde auch für epische Dichtungen gebraucht, wie denn auch Dante seine geistliche Epopöe „divina Comœdia" nannte.

Der Nonne Hroswitha gebührt das Verdienst, die Pflege der seit langem erloschenen dramatischen Kunst wieder angebahnt und derselben einen neuen Geist eingehaucht zu haben, denn seit dem Untergang des Heidenthums, noch mehr seit den Umwälzungen der Völkerwanderung, gerieth das Drama gänzlich in Verfall; Cirkus und Amphitheater, die so lange der Lüsternheit einer entarteten Menge gedient, gebrauchte man entweder als Zufluchtsstätten vor den Ueberfällen der Barbaren, oder es erhoben sich an ihrer Stelle christliche Tempel. Indem nun Hroswitha an das antike Drama anknüpfte, hat sie die heidnische Form nur benützt, um christlichen Stoff hineinzulegen. Dieser Stoff ist zumeist den Legenden und Martyreraften entnommen. Was die Diction und äußere Einkleidung betrifft, so nahm Hroswitha, wie sie selbst gesteht, den Terenz zum Muster[1]); während uns aber Terenz das leichtfertige

[1]) Sunt etiam alii sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, Terentii tamen figmenta frequentius lectitant, et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego

Treiben ungerathener Söhne und lüderlicher Frauenspersonen schildert, unternahm es Hroswitha, die Reinheit und Keuschheit christlicher Heldinnen zu verherrlichen und zur Nacheiferung derselben aufzumuntern; all ihre Comödien haben die Tendenz, den Triumph weiblicher Standhaftigkeit gegenüber den Lockungen der Verführung darzustellen. Hiebei war es freilich unvermeidlich, mitunter Scenen und Verhältnisse zu berühren, die an das Obscöne streifen; Hroswitha fühlte dieß recht wohl, rechtfertigt sich aber mit der Anlage und dem Plane des Ganzen, indem sie nur auf solche Weise in Stand gesetzt worden, die weibliche Tugend in ein gebührendes Licht zu stellen. Uebrigens wußte sie bei Gegenständen von delikater Berührung das rechte Maaß zu finden und das Gefährliche zu vermeiden; zudem ist das Ganze von so innigem, religiösem Geiste durchhaucht, und mit Stellen der heiligen Schrift und weisen Sprüchen so reich durchflochten, daß das Erbauliche und Erhebende bei weitem die Oberhand gewinnt. Auch abgesehen von dem geistlichen Inhalt sind diese Comödien von hohem ästhetischem Werth, sowohl hinsichtlich der Charakterzeichnung, als der Wahrheit und Feinheit des Dialogs und der geschickten Verflechtung des Plans. Auch haben sie noch insoferne Interesse für uns, als sich die Denkweise, die Sitten und Gebräuche jener Zeit darin abspiegeln, überhaupt zeigt Hroswitha eine genaue Bekanntschaft mit der Welt und ihren Leidenschaften. — Unter den Comödien sind vier durchaus tragischen Inhalts, zwei derselben, insbesondere Dulcitius tragikomisch, denn die Christenverfolger Dulcitius und Sissennius erscheinen hier nicht als wilde grausame Henker, sondern als einfältige lächerliche Menschen. Callimachus nähert sich am meisten unserm heutigen Drama und hat überhaupt eine große Aehnlichkeit mit Shakspeare's Romeo und Julia; in beiden Trauerspielen finden sich mehrere einander ganz gleiche Scenen vor, so insbesondere die unsinnige Liebe des Callimachus, sein vermessentliches Beginnen am Leichnam der Drusiana u. dgl. m. Nach der Anlage und Einrichtung zu urtheilen,

clamor validus Gandesheimensis non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo; quo, eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta fœminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum, juxta mei facultatem ingenioli, celebraretur.

Praefatio in comœdias.

waren diese Comödien nicht allein zum Lesen, sondern auch zur Vorstellung bestimmt: bei einigen Scenen in Dulcitius, und in der neunten Scene in Callimachus tritt es ganz deutlich zu Tage, daß die Dichterin auf das Auge der Zuschauer Rücksicht nahm. Vielleicht daß der Bischof mit der Geistlichkeit, hohe Würdenträger des sächsischen Kaiserhauses und vornehme Frauen den Vorstellungen beiwohnten. Die Comödien sind überschrieben: Gallicanus, Dulcitius, Callimachus, Abraham, Paphnutius, Sapientia (Fides, Spes, Charitas). Alle sechs sind in Reimprosa abgefaßt.

Das erste Drama stellt uns den Feldherrn Gallicanus und die Tochter Constantins des Großen, Constantia dar, so wie ihre beiden Kämmerer (aumoniers), Johannes und Paulus. Es zerfällt in zwei Theile: der erste Theil schildert uns, wie der heidnische Feldherr Gallicanus sich mit Constantia verlobte, bald darauf aber gegen die Scythen in's Feld ziehen muß, und als er im Kampfe ins Gedränge kam und unterlag, von Johannes und Paulus zum Christenthum bekehrt ward, sich taufen ließ und beständige Ehelosigkeit gelobte. Der zweite Theil handelt vom Martyrerthum des Gallicanus und des Johannes und Paulus, und erzählt, wie Gallicanus vom Kaiser Julian ins Exil verwiesen und später gleich Johannes und Paulus zu einem martervollen Tode verurtheilt wurde [1]. Dulcitius führt uns die drei christlichen Jungfrauen Agape, Chionia und Irene vor: der Statthalter Dulcitius begibt sich in nächtlicher Weile in deren Gefängniß, um sie zu seinen Lüsten zu mißbrauchen, aber durch eine wunderbare Fügung werden ihm die Sinne verwirrt, so daß er statt der Jungfrauen Schlangen und Nattern liebkost; diese Scene bietet viel Komisches. Die Jungfrauen bleiben standhaft und werden auf Befehl des Kaisers durch Sissennius dem Martyrertode überliefert; das Sujet ist ganz aus den Martyrerakten der drei Schwestern Agape, Chionia und Irene entnommen (vergl. Bollandisten Aprilis T. I., p. 245). Das Drama Callimachus, das rührendste von allen, handelt von der Auferweckung des Callimachus und der Drusiana durch den Apostel Johannes: Callimachus, ein vornehmer heidnischer Jüngling, hatte eine thörichte Liebe zu

[1]) Villemain sagt von diesem Gedicht: „C'est une pièce libre, écrite dans une prose assez correcte, et où il y a un sentiment vrai de l'histoire." Tableau de la littérature au moyen age, T. II. p. 252.

der christlichen Matrone Drusiana; diese weist seine Liebe zurück, und, als sie plötzlich starb, geräth der Jüngling in Verzweiflung und wirft sich ganz wahnsinnig auf ihren Leichnam, stirbt aber bald darauf vom Biß einer Schlange; der heil. Johannes erweckt nun beide wieder zum Leben und gewinnt den Jüngling für den christlichen Glauben; in diesem Drama nimmt die Dichterin Veranlassung, ihre Kenntniß der scholastischen Philosophie zu entfalten. Abraham: das Sujet dieses höchst pathetischen Drama's ist der Legende entnommen (vergl. Act. Sanct. Martii T. I. p. 433), es stellt uns den Fall und die Bekehrung einer gewissen Maria, Nichte des Eremiten Abraham, dar; nachdem Maria zwanzig Jahre lang ein stilles, gottgeweihtes Leben geführt, fällt sie endlich durch Schmeicheleien bethört, so tief, daß sie sogar unter Buhlerinnen sich mischt und sich der Prostitution preisgibt. Als Abraham hievon Kunde erhielt, begab er sich in das schlechte Haus, worin Maria sich aufhält, und nimmt die Maske eines Liebhabers an, um Zutritt bei ihr zu erlangen, er gibt sich ihr zu erkennen und bekehrt sie wieder; Marie, die ihren Fall schmerzlich bereut, begibt sich, um ihre Sünden abzubüßen, in die Einsamkeit, legt sich hier das strengste Fasten und Kasteien auf und versöhnt sich wieder mit Gott. Dieses Drama bietet am meisten ästhetische Schönheit, der Dialog ist ebenso fließend als wahr und rührend, besonders ist die Scene des Wiedererkennens trefflich geschildert. Das nun folgende Drama Paphnutius behandelt ganz dieselbe Geschichte, nämlich die Bekehrung der Buhlerin Thais, zu welcher sich der Einsiedler Paphnutius in Gestalt eines Liebhabers begibt, um sie zu bekehren, was ihm auch gelingt; Thais thut fünf Jahre hindurch in einer engen Zelle Buße und stirbt eines seligen Todes. Wahrscheinlich hat der glänzende Erfolg, den das vorhergehende Drama erhielt, die Dichterin veranlaßt, noch ein Gegenstück zu liefern, wozu sie den Stoff gleichfalls aus der Legende schöpfte (Act. Sanct. Oct. T. VI. p. 223). Die Handlung des vorhergehenden Drama's spielt in einer einsamen Gegend von Lampsakus, an den Ufern des Hellespont; dieses in Egypten — beide im vierten Jahrhundert. Das Trauerspiel Sapientia handelt von den Leiden der drei heiligen Jungfrauen, Fides, Spes, Charitas, welche auf Befehl des Kaisers Hadrian unter den Augen ihrer Mutter Sapientia mit den entsetzlichsten Martern überhäuft, von

dieser aber zur Standhaftigkeit ermuntert wurden, und hierauf die Krone des Martyrerthums erlangten; Sapientia sammelt ihre Gebeine und bestattet sie in der Nähe von Rom.

Die epischen Dichtungen oder poetischen Legenden der Hroswitha bestehen aus folgenden acht Piecen: 1) Carmen heroicum de vita Dei genitricis et Virginis Mariæ, es enthält 895 Verse (leonin. Hexameter). 2) Carmen de ressurectione Domini Nostri Jesu Christi, in 150 Versen. 3) Passio S. Gangolfi martyris — 564 elegante Verse. 4) Passio S. Pelagii, 404 Hexameter; dieses Gedicht gelangte seiner Zeit zu hoher Berühmtheit, und fand besonders in Spanien, dem der Held des Stückes angehört, großen Beifall: die Bollandisten nahmen es vollständig in ihre Sammlung auf (4 Febr.). 5) Lapsus et conversio Theophili. 6) Conversio cujusdam mancipii per S. Basilium, 249 Verse. 7) Passio S. Dionysii, 266 Hexameter. 8) Passio S. Agnetis virginis et martyris, 459 Verse. Alle diese Dichtungen haben ihren Stoff der Legende entnommen, und die fromme Dichterin wußte die heiligen Ueberlieferungen in edler, bescheiden geschmückter Sprache zu erzählen und dem Ganzen jenen tief religiösen Geist einzuhauchen, der uns auch aus ihren übrigen Werken entgegenleuchtet: die Charaktere sind mit geschickter Hand gezeichnet, und die Steigerung der Begebenheiten, worin sie sich entwickeln, fesselt bis an's Ende.

Der dritte Theil enthält die Panegyris sive historia Oddonum, bestehend aus 837 Hexametern, sodann ein Carmen de constructione sive de primordiis cœnobii Gandesheimensis. Von der Panegyris ist nur ein Bruchstück übrig, welches das Leben und die Thaten Otto's I. zum Gegenstande hat; daß aber die Dichterin auch das Leben des zweiten und dritten Otto verherrlichte, beweist schon die Ueberschrift „Oddonum.“ Die Lobrede auf Otto I. muß schon vor dem Jahr 968 verfaßt sein, denn die Dichterin wendet sich darin an den Erzbischof Wilhelm zu Mainz, einen Sohn Otto's I., dieser starb aber im Jahr 968. Die poetische Beschreibung des Klosters Gandersheim ward erst nach der Panegyris verfaßt, denn Hroswitha nimmt hier auf jenes Gedicht Bezug. Insbesondere preist sie in dieser Chronik die Gründerin des Klosters, Oda, Gattin des Herzogs Ludolf. — Noch ist zu bemerken, daß ein vollständiges, gut erhaltenes Manuscript der Werke Hroswitha's vorhanden

ist — der Münchner Codex — der, wo nicht zu den Lebzeiten der Dichterin, doch bald nach ihrem Tode gefertigt wurde; Conrad Celtes fand dieses Manuscript im Kloster St. Emmeran zu Regensburg, (im Jahr 1803 kam es nach München) und besorgte hiernach den ersten Abdruck der Werke Hroswitha's (Nürnberg 1501). Nach dieser Ausgabe veranstaltete Schurzfleisch die seinige, die eigentlich nur ein Wiederabdruck der erstern ist (Wittenberg 1717).

Der Ausgabe des Conrad Celtes ist ein Holzschnitt beigegeben, der die berühmte Nonne im Ordenshabit darstellt, wie sie auf den Knieen ihre Gedichte dem Kaiser Otto I. überreicht; ob diese Zeichnung von Albrecht Dürer herrührt, wie man glaubt, ist zweifelhaft.

Ε᾽ι Σαπφὼ δεκάτη Μουσάων εστὶν ἀδόντων,
Ροσσιθ᾽ ʼενδεκάτη Μοῦσα καταγράφεται.

Vilibaldus Birkhammer.

Abraham.

Scena quarta.

Abraham. Num ille est meus amicus, quem ante hoc biennium pro inquisitu direxi Mariæ? Ipse est. **Amicus.** Ave venerande pater. Abr. Ave, affabilis amice; diu te sustinui, sed nunc advenire desperavi. Am. Ideo moram feci, quia te ambigua re sollicitari non præsumpsi. At ubi veritatem investigavi, reditum maturavi. Ab. Vidistin, Mariam? Am. Vidi. Ab. Ubi? Am. Quam dictu miserabile! Ab. Dic, obsecro. Am. In domo cujusdam leonis habitationem elegit, qui tenello amore illam colit; nec frustra: nam omni die non modica illi pecunia ab ejus amatoribus adducitur. Ab. A Mariæ amatoribus? Am. Ab ipsis. Ab. Qui sunt ejus amatores? Am. Perplures. Ab. Hei mihi, o bone Jesu! Quid hoc monstri est, quod hanc, quam tibi sponsam nutrivi, alienos amatores audio sequi? Am. Hoc meretricibus antiquitus fuit in more, ut alieno delectarentur in amore. Ab. Affer mihi sonipedem delicatum et militarem habitum, quo deposito tegmine religionis ipsam adeam sub specie amatoris. Am. Ecce omnia. Ab. Obsecro, affer et pileum, quo coronam velem capitis. Am. Hoc maxime opus est, ne agnoscaris. Abr. Quid si unum solidum, quem habeo, mecum afferam, quo stabulario pro mercede tribuam? Am. Aliter ad colloquium Mariæ non potes pervenire.

Scena septima.

Abraham, Maria.

M. Ecce triclinium ad inhabitandum nobis aptum, ecce lectus haud vilibus stramentis compositus. Sede, ut tibi detraham calciamenta, ne tu ipse fatigeris discalciando. A. Muni prius seris ostium, ne quis introeundi inveniat aditum. M. Super hoc ne solliciteris; faciam ut nulli ad nos tribuantur ac-

cessus facilis. A. Tempus ablato capitis velamine quis sim aperire. — O adoptiva filia, o meæ pars animæ, Maria, agnoscisne me senem, qui te paterno amore nutrivi, qui te cœlestis Regis unigenito desponsavi? M. Hei mihi! Pater et magister meus Abraham est qui loquitur. A. Quid contigit tibi, filia? M. Gravis miseria. A. Quis te decepit? Quis te seduxit? M. Qui protoplastos prostravit. A. Ubi est angelica illa, quam in terris egisti, conversatio? M. Prorsus perdita. A. Ubi est verecundia tua virginalis? Ubi continentia admirabilis? M. Evacuata. A. Quam mercedem nisi resipiscas, pro jejuniorum, orationum, vigiliarum sudore ultra potes sperare, cum velut lapsa ab altitudine cœli dimersa es in profundum inferni. M. Eheu! A. Quare me despexisti? Quare deseruisti? Quare eventum tuæ perditionis mihi non indicasti, quo ego, cum dilecto meo Ephrem, dignam pro te pœnitentiam agerem. M. Postquam lapsa in peccatis corrui, tuæ sanctitati polluta proximare non præsumpsi. A. Quis umquam a peccato extitit immunis, nisi solus filius Virginis? M. Nullus. A. Humanum est peccare, diabolicum in peccatis durare, nec jure reprehenditur qui subito cadit, sed qui citius surgere neglegit. M. Hei mihi infelici! A. Cur decidis? Cur in terra jaces immabilis? Erigere et quæ dicam percipe. M. Pavore concussa corrui, quia vim paternæ monitionis ferre nequivi A. Attende mei in te dilectionem et depone timorem. M. Nequeo. A. Nonne tui causa desiderabilem eremi habitationem reliqui, omnemque regularis observantiam conversationis pene evacuavi, in tantum ut ego verus eremicola, factus sum lasciventium conviva, et qui diu solentio studebam, jocularia verba, ne agnoscerer, proferebam? Cur demisso vultu terram inspicis? Cur respondendo mecum verba miscere dedignaris? M. Proprii conscientia reatus confundor. Ideo nec oculos ad cœlum levare, nec sermonem tecum præsumo conserere. A. Noli diffidere, filia, noli desperare; sed emerge de abysso desperationis et fige in Deo spem mentis. M. Enormitas peccatorum prostravit me in desperationis profundum. A. Peccata quidem tua sunt gravia, fateor; sed superna pietas major est omni creatura. Unde tristitias rumpe, datumque pœnitendi spatiolum pigritando noli neglegere, quatenus superabundet divina gratia ubi superabundavit facinorum abominatio. M. Si ulla promerendæ spes suæ veniæ inesset, studium pœnitendi minime deesset. A. Miserere meæ quam pro te subii lassitudinis, et depone perniciosam desperationem, quam omnibus commissis non nescimus esse graviorem. Qui enim peccantibus Deum misereri velle desperat, inremediabiliter peccat, quia sicut scintilla silicis pelagus nequit inflammare, ita nostrorum acerbitas peccaminum divinæ dulcedinem benignitatis non valet immutare. M. Non enim supernæ magnificentiam pietatis nego, sed proprii enormitatem sceleris considerando, ad dignae satisfactionem pœnitentiae vereor non sufficere. A. In me sit iniquitas tua, tantummodo revertere ad locum unde existi, et ini secundo conversationem quam deseruisti. M. In nullo umquam tui renitor votis, sed quæ jubes obtemperanter amplector. A. Nunc fateor te vere meam quam nutrivi filiam, nunc censeo te prae omnibus fore diligendam. M. Aliquantulum auri vestiumque possideo, quod tua de his auctoritas decreverit, expecto. A. Quae acquisivisti peccando cum ipsis peccatis sunt abjicienda.

Passio S. Agnetis virginis et martyris.

Virgo, quae, vanas mundi pompas ruituri
Et luxus fragilis cupiens contemnere carnis
Promeruit Regis vocitari sponsa perennis,
Quae velit angelicae pro virginitatis honore,
Ipsius astrigera sponsi cœlestis in aula
Addita cœlicolis nitida fulgere corona,
Atque sequens agnum, carmen cantare sonorum
Conservet pure sincero cordis amore
Signum laudabilis, quod portat virginitatis,
Quaeque caput Christi signat velamine sacro
Haereat affectu tenero constanter in illo,
Ac cunctis aliis ipsum praeponat amicis,
Qui rutilans nimium forma speciosus amœna.
Natos cunctarum merito vincit mulierum.
Cujus amore quidem ferventes congrue pridem
Perplures sacrae constanti corde puellae
Elegere mori saevisque pœnisque necari,
Quam decus insignis corrumpere virginitatis,
Inter quas Agnes mundo celeberrima virgo
Jure sui sponsi, condigna laude decori
Christi dissimilem cunctis recitando decorem
Virginibus sacris ejus commendat amoris.
Pignus qui genitus de virgine solus
Sponsus castarum nec non decus est animarum.
Haec Agnes ergo, meritis clarissima virgo
Carmine non culto pangit quam nostra Camena,
Urbis formosae praenobilis incola Romae
Prodiit almorum clare de stirpe parentum
Inclyta nobilitas quos vexit et alma potestas,
Ortus atque sui respondens nobilitati.
Pulchra fuit facie fideique decora nitore,
Praecipuis nimium meritis mundoque celebris.
Quae jam tincta sacri pura baptismatis unda
Et de delicti maculis mundata veterni
Se totam Christo devovit mente benigna
Nitens, servata bene virginitate beata.
Spernere carnales affectus fortiter omnes
Cœlibis et vitae durum luctamen inire
Quo victrix hostis corruptelam suadentis,
Jungi cœlicolis meruisset in aethere sanctis.

Zweite Periode.

Von der Blüthe der christlichen Poesie bis zu ihrem Verfall;

vom 12. bis zum 16. Jahrhundert.

Erster Abschnitt, die Minnesänger.

1150—1300.

§. 21.

Das Aufblühen der christlichen Poesie, Eigenthümlichkeiten derselben.

In reicher und herrlicher Blüthe entfaltete sich die christliche Poesie in Deutschland im zwölften und dreizehnten Jahrhundert; es war dieß ein natürliches Ergebniß des innern Geisteslebens, wie der äußern Zustände der deutschen Nation. Die damalige germanische Welt mit ihren Einrichtungen und Erscheinungen war eine durchaus poetische, — wie hätte sie nicht Poetisches erzeugen sollen! Und diese poetischen Erzeugnisse — welches andere Gepräge konnten sie haben als das christliche, da nunmehr der christliche Geist zum eigentlichen Volksgeiste geworden, und alle Stände, die höhern und niedern, durchdrang, da überhaupt die ganze Zeitbewegung und Richtung eine religiöse war. Schon das kirchliche Leben mit dem Reichthum seiner Erscheinungen bot manchfaltigen Stoff und Antrieb zu dichterischem Schaffen; den mächtigsten Impuls erhielt aber die Poesie durch die Kreuzzüge. Die flammende Begeisterung für Christus, die sie weckten, die höhere Lebensrichtung, die sie erzeugten, die neue Völkerwanderung, die sie herbeiführten, die geistliche Ritterschaft, die sie hervorriefen — ein christliches Heldenthum, das, von Glaube und Liebe getragen, für die edelsten Güter in den Kampf zog, sich ganz dem Dienste des Herrn weihte, sich's zur Ehre rechnete, die frommen Pilger zu geleiten, Kranke zu pflegen, die Unschuld zu beschützen, Klöster und Kirchen zu schirmen, den Glauben zu vertheidigen — alle diese Wirkungen der Kreuzzüge weckten und nährten poetisches Leben. Das Morgenland mit seinen Wundern, die frommen Züge der Pilger und Kreuzfahrer, die Wallfahrten

und Processionen, die Kreuzpredigten und Kreuzgesänge, die Turniere und glänzenden Hoffeste, die wandernden Hoflager mit ihrem Gepränge und zahlreichen Gefolge — das Alles waren poetische Funken, die belebend und erwärmend in die Eintönigkeit des Lebens hereinsprangen. Sowie daher schon früher bei den Normannen, Spaniern, Franzosen und Italienern mit der Theilnahme an den Kreuzzügen die Ritterschaft und Poesie sich erhob, also geschah es jetzt auch in Deutschland; kaum hatten sich die deutschen Kaiser den Kreuzzügen angeschlossen, blühte auch Poesie und Ritterwesen zu reichem, höherem Bestande auf. „So war's, sagt Görres in seinem Nachworte zu den deutschen Volksbüchern, so war's ein Jauchzen und ein Jubel und ein freudig Singen in dieser Zeit; die Pilger zogen in allen Ländern um und sangen in Chören von den Thaten der Kreuzfahrer und von der Wildheit der Ungläubigen und von den Wundern des Landes; und Alles horchte den Gesängen und den begeisterten Reden der Prediger und fühlte sich auch erhoben und wollte auch schauen das Wunderland und die gebenedeiete Erde; das andere Geschlecht aber, das mitwallen konnte auf die weite Fahrt, faßte die Reden und die Lieder um so tiefer im verschlossenen Busen auf, und sie wurden der innerste schlagende Punkt des Lebens und erblühten in dem warmen Reviere schöner noch, wie jene Doppelblumen, die aus Blumenkelchen in die Höhe steigen — denn es war die Liebe, die sie trieb und pflegte."

Da nun die Zeitbewegung, von welcher die Erweckung der Künste kam, eine religiöse war, so ist auch die Poesie dieser Zeit eine vorzugsweise geistliche; man suchte nicht, wie die moderne Kunstdichtung, die Quelle der Poesie in den Gemeinplätzen irdischer Lebenslust oder in den Reminiscenzen der heidnischen Mythologie, sondern in dem unerschöpflichen Reichthum des christlichen Glaubens, Liebens und Hoffens, in den manchfachen Erscheinungen und Aeußerungen des kirchlichen Lebens; Gott der Herr und sein heilig Reich nahmen hier die Stelle ein, die ihnen gebührt. Allerdings hat man auch weltlichen Stoff — volksthümliche Sagen, Lust zu den Waffen, Kämpfe und Turniere und Frauenminne in den Kreis des dichterischen Strebens hereingezogen; allein auch den weltlichen Stoff hat man mit dem Religiösen und Kirchlichen in Verbindung gebracht und Alles mit christlichem Geiste belebt. Es spiegelt sich daher in

den Dichtungen dieser Periode die ganze reiche und farbige, fromme und gemüthsvolle, frohe und heitere Welt des Mittelalters ab; Alles trägt Farbe und Gestalt jener schönen Zeit. Das ist es auch, wodurch sich die jetzige Poesie von jener der frühern Periode unterscheidet. War sie dort durchaus rein geistlichen Inhalts, so ist sie jetzt zum größern Theil eine gemischte. Ebenso ist die Poesie jetzt nicht mehr ausschließlich durch die Geistlichkeit repräsentirt, es nehmen auch Laien daran Antheil; zwar zu Anfang dieser Periode (12. Jahrhundert) lag sie noch ganz in den Händen der Geistlichkeit und das Mittelglied, wodurch ihre Dichtungen zu den höheren und niederen Ständen gelangten, waren die fahrenden Sänger niederer Herkunft, die als Pilger und Musiker durch die Lande zogen und überall bei Volks- und Hoffesten sich einfanden, um Gesänge und Lieder vorzutragen. Im dreizehnten Jahrhunderte aber kam die Poesie hauptsächlich in die Hände edler Laien. Der deutsche Adel, geweckt durch das Beispiel des französischen und flandrischen Adels, erhob sich jetzt zu höherer Geistesbildung und feinerer Sitte; es galt nicht mehr die rohe Kraft allein, auch die Kunst der Rede im Dienste Gottes und edler Frauen ward eine Zierde des Ritters. Die meisten Dichter des dreizehnten Jahrhunderts gehören dem weniger begüterten Adel an. Gelehrte waren indessen diese Dichter keineswegs; manche, z. B. Wolfram von Eschenbach, konnten nicht einmal lesen und schreiben: die Materien aus der griechischen und römischen Welt, die sie behandelten, wie den Trojanerkrieg, Alexander, Aeneas, schöpften sie nicht unmittelbar aus der altklassischen Literatur, sondern erhielten sie durch französische Vermittlung.

§ 22.

Die Minnepoesie (Gottes-, Herren- und Frauenminne).

Es ist ein eigenthümlicher Zug im Charakter der mittelhochdeutschen Poesie, daß sie die „Minne" — die Gottes-, Herren- und Frauenminne zu ihrem vorzüglichsten Gegenstande hat; insbesondere unterscheidet sich die Lyrik dieser Periode von jener der frühern darin, daß sie die Frauenminne zu ihrem Mittelpunkte macht — ein Gegenstand, von welchem die althochdeutsche Volkspoesie

nichts wußte. Es war aber die Frauenminne die zarte innige Huldigung, die man der Anmuth, Reinheit und Milde edler Frauen darbrachte, eine Verehrung, die in wilden Zeiten des Kampfes nicht wenig dazu beitrug, die Sitten zu verfeinern und die Leidenschaften zu bezähmen. Diese ungewöhnliche Verehrung hatte ihre ursprüngliche Grundlage im Charakter der deutschen Frauen; das Christenthum hat sodann diese Naturanlage weiter ausgebildet und das Ritterwesen sie zur Blüthe gebracht. Schon Tacitus spricht bekanntlich von dem „Sanctum et providum“ (Heilige und Ahnungsreiche), das seiner Meinung nach im Charakter der deutschen Frauen lag. Aber erst nachdem das Christenthum die deutschen Völkerstämme mit seinem Geiste durchdrungen und die Frauen aus der Unterordnung, in welche sie das Heidenthum bannte, herausgeführt hatte, konnte sich dieses Heilige und Ahnungsreiche des weiblichen Geschlechts vollständig entwickeln; daß dem Mariencultus an dieser Entwicklung ein großer Antheil gebührt, ist nicht zu bezweifeln. Und jetzt erst bildete sich auf der andern Seite die zarte Scheu vor der unberührbaren Reinheit des weiblichen Gemüths, die Ehrerbietung gegen die edlere zartere Seite der menschlichen Natur, wie sie im christlichen Weibe hervortritt. Was auf solche Weise aus der Tiefe und Innigkeit des christlichen Glaubens und des kirchlichen Lebens hervorwuchs, erhielt durch die edle Zier, feine Sitte, fromme Zucht des Ritterlebens reiche Nahrung, sowie auch die Sänger das Ihrige beitrugen, der Minne einen idealen Charakter zu verleihen. Die Frauenminne empfing indessen ihren erhabenen Charakter mehr von den Frauen, als von den dichtenden Männern. Die Gränze, innerhalb welcher sich der Minnegesang bewegte, wurde vornehmlich von dem reinen, frommen, zarten und züchtigen Sinn der deutschen Frauen vorgezeichnet. Daher unterscheidet sich auch die deutsche Minnepoesie wesentlich von jener der Troubadours; von der Phrasentändelei, Unwahrheit und Uebertreibung der Provençalen wußte die deutsche Minnepoesie nichts: noch weiter entfernt war sie von der leidenschaftlichen, sinnlichen Liebe, wie sie die moderne Kunstdichtung besingt. Die deutsche Minnepoesie war aus reiner Quelle entsprungen — aus Ehrfurcht vor dem edlen, sanften, frommen Charakter des Weibes, und erhielt durch die Verehrung der heiligen Jungfrau ihre geistige Steigerung und Verklärung. Die

namhafteren Minnesänger besangen eine Liebe, die nichts von Untreue, Eifersucht und Leichtsinn weiß, die nur schüchterne Verehrung und stille Sehnsucht kennt, die mit frommer Scheu nur aus der Ferne sich dem geliebten Gegenstande nahet; kurz die mittelalterliche Frauenminne hatte einen idealen Charakter und war ganz vom christlichen Geiste getragen.

Die „Herrenminne" bestand in der Huldigung, die man Fürsten und Rittern brachte, die sich durch edle Thaten auszeichneten oder sich als Gönner der Poesie bewiesen. Solche Gönner fanden die Sänger insbesondere an den Kaisern aus dem Hause Hohenstaufen, ferner an Berthold von Zähringen auf seinem Schloß zu Freiburg, an Herrmann von Thüringen auf der Wartburg bei Eisenach, an Herzog Leopold VII. von Oesterreich. Diese Fürsten waren entweder selbst als Sänger thätig oder nahmen die Kunst in Schutz, übten die Tugend der Milde an den fahrenden Sängern, bewirtheten sie auf ihrer Wanderung, beschenkten sie mit Roß und Kleid oder belehnten sie mit Land, weßhalb auch ihre Burgen der Sammelplatz aller geistig und dichterisch begabten Männer wurden. Die Sänger spendeten ihnen hiefür den Tribut der Dankbarkeit in überschwänglichen poetischen Huldigungen. Deßhalb hat man den Dichtern dieser Periode das Prädicat „höfisch" beigelegt[1]), — eine sehr einseitige Bezeichnung, die zum eigentlichen Charakter der Dichtungen dieser Periode nur theilweise paßt, denn die meisten und werthvollsten Dichtungen dieser Zeit stehen in keiner nähern oder gar exclusiven Beziehung zu den Fürsten und Höfen. Als Hauptrepräsentanten der Herren- und Frauen-Minnepoesie sind Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Heinrich von Veldecke zu betrachten, deren lyrische Ergüsse sich fast ausschließlich auf die Frauen- und Herrenminne beziehen; ferner zum Theil auch Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auf die ersteren, sowie auf mehrere Sänger von untergeordnetem Range mag das Prädicat „höfisch" anwendbar sein, da ihnen der Beifall des Hofes einzige Geschmacksregel war.

Ueber Alles galt in diesem Zeitraume die „Gottesminne": Die meisten und werthvollsten Dichtungen dieser Zeit haben einen reli-

[1]) Vergl. die deutsche Literaturgeschichte von Gervinus, Wakernagel u. a. m.

giösen und kirchlichen Charakter; die Wunder der Schöpfung, das Heil der Erlösung, die Hoffnung des ewigen Lebens, Buße und Bekehrung, die Institutionen der Kirche, die Pracht und Hoheit des katholischen Cultus, die verklärten Streiter Christi, die Würde der Himmelskönigin, treue Diener Gottes und zerknirschte reumüthige Sünder — diese und andere Gegenstände wurden jetzt vorzugsweise in den Kreis der Dichtung hereingezogen. Ein schöner Wetteifer der mittelhochdeutschen Kunstdichter zeigt sich hauptsächlich in der Glorification der allerseligsten Jungfrau; fast alle hervorragenden Minnesänger versuchten sich hierin und jeder mit dem Bestreben, seinen Vorgänger an Bilderpracht und Eleganz der Diction zu übertreffen. Diese geistliche Minne ist hauptsächlich vertreten in den Legendendichtungen des Wernher von Tegernsee, des Bruder Philipp, des Hartmann von Aue und Rudolf von Ems: insbesondere in den begeisterten Lobgesängen des Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg; endlich auch in den geistlich didactischen Dichtungen des Bruder Lamprecht zu Regensburg, des Meister Freydank, Werner vom Niederrhein u. a. m.

§ 23.

Sprache, metrische und rhythmische Einkleidung, musikalische Begleitung.

Die Heimath oder wenigstens der Aufenthalt der ausgezeichnetsten Dichter dieser Periode war Schwaben — das Stammland der Hohenstaufen; nur wenige hielten sich in Baiern, Franken oder Oesterreich auf. Dieser Umstand erhob die schwäbische Mundart zur Gelehrten- und Dichtersprache, in welche sich jedoch auch manche Eigenthümlichkeiten der baierischen, fränkischen und österreichischen Mundart einmischten. Ueberdieß hatte die Bekanntschaft mit den Provençalen dem Gebrauch französischer Wörter und Redeweisen Eingang verschafft, deren sich besonders Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg häufig bedienten. Die also zu Stande gekommene schwäbische Hofsprache übte ihre Herrschaft über die gesammte deutsche Literatur; und selbst die niederdeutschen Dichter bedienten sich ihrer, besonders da sie sich ihrer größern Weichheit und Biegsamkeit wegen trefflich zum Gesange eignete. Nur das Passionale

macht hievon eine Ausnahme und neigt sich mehr zum Niederdeutschen: auch hielten sich die geistlichen Dichter, welche zu Anfang dieser Periode auftraten und dem Hofe ferner standen, noch mehr oder weniger an das früher übliche Hochdeutsche. — Bodmer hat daher die Sänger dieses Zeitraumes mit dem Namen der „schwäbischen Dichter" belegt, während Grimm den Ausdruck „mittelhochdeutsch" zur Geltung brachte. In Rücksicht auf metrische und rhythmische Einkleidung zeigt sich in den jetzigen Dichtungen eine höhere Kunstfertigkeit, wie in denen der frühern Periode; die geistlichen Dichter zu Anfang dieses Abschnittes gebrauchten noch gerne die poetische, mit dem Reim geschmückte Prosa, die Dichter aus dem Ritterstand hingegen bedienten sich nach Ottfrieds Art des Reims und der Reimstrophe. Jedoch ist seit Ottfried in der Versifikation und Strophenbildung ein merklicher Fortschritt eingetreten; während man früher gleichlautende Vocale mit ungleichlautenden, aber verwandten Consonanten verband und sich begnügte, wenn der Reim nur ähnlich war, so ist dagegen jetzt, besonders seit dem dreizehnten Jahrhundert, der Reim gleichlautender und volltönender, der Strophenbau künstlicher verschlungen und sorgfältiger geordnet, die Sprache überhaupt verfeinerter. Statt der vierzeiligen Strophe Ottfrieds bediente man sich bei epischen Dichtungen gerne der achtzeiligen, oder auch nach französischem Muster der zehnzeiligen (Alexandriner[1]), bei Liedern der dreitheiligen (sechszeiligen) Strophe. Auch wurden die Epen in kleinere liederartige Abschnitte — sogenannte „aventiuren" eingetheilt.

Mit Recht gab man den Dichtern dieser Periode den Namen „Sänger" (Minnesänger), denn wie bei allen Völkern sah man auch beim deutschen Volke Anfangs Poesie und Gesang miteinander Hand in Hand gehen; Poesie und Musik waren damals nicht wie heute von einander getrennt, die lyrischen Dichter erfanden beides: die Lieder und ihre Melodien. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die kirchlichen Singschulen, wie deren bekanntlich mit allen größern

[1]) Der Name „Alexandriner" stammt wahrscheinlich von einem Gedichte über die Thaten Alexanders des Großen; da die Deutschen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in der Dichtkunst gerne die Franzosen nachahmten, ging dieser Vers in unsere Poesie über und blieb bis zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die beliebteste Form fast für alle Dichtungsarten.

Stiftern und reichen Klöstern verbunden waren, auf die musikalische Bildung der Minnesänger einen großen Einfluß hatten; wenigstens ließe sich anders ihre technische Fertigkeit im Componiren der Lieder kaum erklären, es muß jedenfalls eine kunstgerechte Schulung vorhergegangen sein; diese konnten sie aber damals nur in den kirchlichen Singschulen erhalten, die zwar zunächst für Candidaten des geistlichen Standes bestimmt, aber auch andern Jünglingen zugänglich waren, die sich nicht dem Dienste der Kirche widmeten. — Wie einst Homer und die übrigen griechischen Rhapsoden, so waren es auch jetzt „fahrende Sänger", die durch die Lande zogen und dem Volke unter Begleitung von Saitenspiel und Gesang ihre Dichtungen vortrugen. Allenthalben von Hof zu Hof, Burg zu Burg, Gau zu Gau, Dorf zu Dorf wanderten die Minnesänger umher, um ihre neuerfundenen Gesänge vor Freunden und Bekannten, vor Hoch und Niedrig, bei Hoffesten und Volksversammlungen, auf Märkten und Straßen ertönen zu lassen. In den höhern Kreisen fanden die fahrenden Sänger aus dem Ritterstande Zutritt, in den niedern die Sänger aus dem Volke. „Diese Sänger, sagt Grimm, haben sich selbst „Nachtigallen" genannt, und gewiß kann man durch kein Gleichniß, als das des Vogelgesanges, ihren reichen und doch so einfachen, nie zu erfassenden Ton treffender ausdrücken, in welchem jeden Augenblick die alten Schläge in immer neuer Modulation wiederkehren. Nie hat vorher, noch nachher eine so unschuldige, liebevolle, ungeheuchelte Poesie die Brust des Menschen verlassen, um den Boden der Welt zu betreten, und gewiß ist von keinem dichtenden Volke die geheimnißvolle Natur des Reims in solchem Maße erkannt und so offenbar gebraucht worden. Es würde uns dieß noch weit deutlicher werden, wenn uns die Musik zu diesen Gedichten aufbewahrt wäre. Wir Neueren singen und singen zwar auch in Reimen, aber über die Lippen des Dichters kömmt kein Laut, wir hören singen — mit den Augen, wenn wir das Buch der Lieder aufschlagen, und im gedruckten steifen Buchstaben erstarrt das Leben der Töne" [1]).

---

[1]) Bekanntlich haben die Aufklärer des vorigen Jahrhunderts, besonders Nikolai, über diese erste klassische Periode der deutschen Poesie den Stab gebrochen und bei jeder Gelegenheit ihren Widerwillen gegen diese „läppische und rohe Poesie" an den Tag gelegt, was freilich nicht zu verwundern ist,

Die Reihe der Sänger dieser Periode eröffnen Wernher von Tegernsee und Lamprecht, die der Minnesänger zunächst Heinrich von Veldecke; den Schluß bildet Conrad von Würzburg. Die geistlichen Dichtungen dieses Zeitraumes bestehen: a) in Legenden, b) epischen, c) lyrischen, d) didactischen Dichtungen.

§ 24.

Die Legendenpoesie.

„Das Leben Mariä" von Wernher von Tegernsee und Bruder Philipp.

Den eigentlichen Kern der christlichen Poesie des Mittelalters bilden die zahlreichen Dichtungen aus der heiligen Geschichte und Legende. Während die Minnepoesie der Anmuth und Milde edler Frauen ihre Huldigung darbringt, legt die Legendenpoesie den treu bewährten Freunden Gottes, sowie der Himmelskönigin ihren Tribut zu Füßen und verklärt so die irdische Minne in eine himmlische, göttliche. Wie das Mittelalter die Zeit des reinsten Frauencultus war — eines Cultus, wie er weder vorher, noch später in gleicher Weise hervortrat, also war es auch die Zeit der innigsten, begeistertsten und treuesten Verehrung der allerseligsten Jungfrau. Alle Gläubigen, vom Höchsten bis zum Niedersten, waren damals mit eifrigster Liebe der gnadenreichen Gottesmutter zugethan; ihr Bild, an tausend heiligen Orten aufgestellt, ward im Herzen aller frommen Seelen verehrt und in allen Anliegen mit heißer Andacht und Liebe angerufen. Auch die Kunst wetteiferte, die Himmelskönigin zu verherrlichen; aus dem Munde fast aller kunstbegabten Sänger dieser Periode erscholl ihr Lob und Preis, — und zwar nicht als poetische

wenn man bedenkt, daß einer ihrer Hauptwortführer, der Schulrath Campe, den Erfinder des Spinnrads für einen größern Mann erklärte, als den Dichter der Ilias. Auch Friedrich II. hat sich über das Nibelungenlied in sehr geringschätzendem Tone geäußert. Erst Herder in seinen „Völkerstimmen" und später Clemens Brentano in seiner Sammlung des „Knaben Wunderhorn", vor Allen Görres haben die Aufmerksamkeit wieder auf diese edlen Perlen unserer Poesie hingelenkt. In neuerer Zeit haben sich Docen, Grimm, Simrok, Lachmann, Graff, Mone, Ettmüller, Hoffmann u. a. m. durch ihre kritischen und erläuternden Bearbeitungen schätzbare Verdienste um die altdeutsche Poesie erworben.

Spielerei, wie dieß bisweilen von der modernen Kunstdichtung geschah, sondern als aufrichtiges Gefühl, als wahrhaftiger Lebensinhalt. Nicht nur haben mehrere der berühmtesten Minnesänger begeisterte Lieder und Lobgesänge auf die Himmelskönigin verfaßt, so namentlich Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach (Titurel[1]) und Conrad von Würzburg (die goldne Schmiede); auch ihr Leben auf Erden ward in mehreren Dichtungen beschrieben. Unter diesen zeichnen sich besonders zwei durch Anmuth, Innigkeit und Wärme aus — „das Marienleben" von Bruder Philipp, einem Karthäusermönch, und jenes des Geistlichen Wernher von Tegernsee (1172) in drei Büchern oder „liet." (Wernher war Mönch im Kloster zu Tegernsee und lebte unter Friedrich I.) Obgleich diese beiden Dichtungen der Lobpreisung der allerseligsten Jungfrau gewidmet sind, so ist doch der Vortrag und die Behandlung des Stoffes in beiden sehr verschieden. Bruder Philipp bietet uns eine vollständige Lebensgeschichte Mariä, von der Verheißung ihrer Geburt bis zu ihrer Aufnahme in den Himmel. Wernher hingegen beschreibt ihr Leben nur bis zur Geburt des Heilandes; zwar erzählt er noch den bethlehemitischen Kindermord, aber diese Mittheilung knüpft sich nur an die Erscheinung der Magier, sowie auch die Flucht nach Aegypten, wobei er jedoch keines der vielen Wunder erwähnt, welche Philipp erzählt. Sodann behandelt Philipp das Ganze in gleichmäßig fortlaufender Erzählung, Wernher dagegen tritt häufig aus der Erzählung heraus und wird zum begeisterten Lobredner. Endlich verräth Wernher's Werk mehr künstlerische Bildung und hat eine glänzendere Sprache: Wernher besaß überhaupt viel Geist und Phantasie und war Meister im lyrischen Gesang, insbesondere hat er sich in vorliegender Dichtung zu hohem Schwung erhoben. Die Darstellung Philipp's ist einfacher und kunstloser, es tritt uns hier die Einfalt und Ruhe eines Albrecht Dürer entgegen, wie ein milder Glanz schwebt der fromme Sinn des Dichters über das Ganze, um die stillen Scenen zu beleuchten. In folgender Weise hat Bruder Philipp z. B. die Kindheit Mariä beschrieben:

---

[1]) Wie gern ich auch die Magd wer lobend riche,
So sind mir spruch die höchsten
Vor ufgelesen, die ir stehent lobeliche.

Das neugeborne Kind war so schön von Leibe und so züchtiglich in Geberden, daß es Alle Wunder nahm; nach drei Jahren, am Tage der Reinigung, kam es mit den Eltern zum Tempel:

Funfzehn staphen und grede
Het der tempel die man stete — (Hier fehlen drei Verse.)
Do sie an die Stiege chamen,
Das opfer in die hant namen,
Das kind Maria sich zehant
Zoh von siner muter hant,
Die Stiege gie ez uf aleine
Und bat von niemen hilfe cheine,
Do sie zu dem altar gienc.
Ir Opfer an ir hant gevienc,
Und legen ouf den altar daz
Wolte, daz chint da bereit was
Und zu dem opfer drate cham,
Mit Sinen hentelin daz nam
Selbe daz uf den altar leite,
Siner muter ez niht enbeite
Und ouch zu einem opfer sich
Ergab Got von himmelrich. u. s. w.

Die Priester, über die guten Sitten der kleinen Maria erfreut, baten die Eltern, sie in ihrem siebenten Jahre zu den übrigen Jungfrauen in das Gotteshaus zu schicken, welche in der Nähe des Tempels die Ausschmückung der Altäre und die priesterliche Kleidung besorgten, und zum Gebet und frommen Leben gebildet wurden. Sie zogen nun wieder nach Hause und als es sieben Jahre alt geworden, führten sie es zum Tempelhause, damit es unter die zwölf Jungfrauen aufgenommen werde, deren Verrichtungen hier umständlich beschrieben sind:

Ouch die maget niht enliezen,
Sie worhten swaz die priester hiezen
Samit unde paltigin
Phelle, Stolen und bortelin
Wollen vlachs und ouch von Siden,
Daz worhten Si zu rehten ziten;
Wenne Si werkes niht enphlagen
Irem Gebete Si an lagen.
Sie dienten got dest vlizzichlich
Mit rehtem leben cheuschichlich.

Die vrowen in der priester hut
Waren, von des tempels gut
Ezzen trinken und gewant
Gelich gab man in allen Samt;
Si waren bey dem tempel hous,
Selten chomen Si daruz;
Unz daz Si chomen zu den jaren,
Daz Si groz und mannebär waren,
Do gaben Si die priester danne
Mit des tempels gut ze manne. u. s. w.

Durch ihre gute Sitte und Fleiß in weiblichen Arbeiten und in Erlernung der heiligen Schrift gewann Maria bald die Liebe ihrer Mitschwestern:

Die mägde bei den Maria was
Nam wunder groz des allez, daz
Maria moht in jungen tagen
Also weisen Sin getragen,
Si lobten si, und buten ir ere
Und dienten ir reht also verre
Ir vrowen und auch ir kuneginne
Si erzaigten ir lieb und ganze minne
Maria dawider ouch da sich
Jenen allen reht demutiglich
Erbot mit dienst getruvelich
Und diente in allen Sunderlich;
Wenne daz der Swester eine
Het arebeit die si nit aleine
Getragen mohte, do was bereit
Maria und ir diu arebeit
Volbringen hulf mit frowen muote
Und tet daz gern diu rain diu guote. u. s. w.

Die Arbeiten dieser Tempeljungfrauen wurden durch das Loos vertheilt; diejenige, der die vorzüglichsten Arbeiten in Gold und Seide zufielen, erhielt den Namen einer Königin. Dieses Loos traf Maria. Täglich kam ein Engel zu ihr, der ihr das Himmelbrod brachte; mit der Speise, die ihr die Priester gaben, erlabte sie die Armen und Kranken:

Wa Maria diu maget was
Diu ir zuhte nie vergaz
Ze allen ziten habt Si sich
Als rehte tugentlich

Daz alle die gebezzert wurden
Die Si sahen unde horten
Wa Maria hin gienc
Nider ir houpt ein wenic hienc,
Ufrecht Si do ze gehen phlach
Nider mit den augen Si sach
Ir ougen liez si nicht umbegehen
Daz Si niht des mohten Sehen
Daz ir herze moht gechrenkhen
Und iemen valsch uf si gendenkhen, u. s. w.

Hier nimmt der Verfasser Gelegenheit, uns zu sagen, wie schön von Gestalt Maria war:

Wolgetan an irem libe
Si was die schonest aller wibe,
Si was weiz schön unde blanc
Niht zu churz und ze mazen lanc,
Ir lip waz weiz und wolgevar
An aller Slahte wandel gar
Gel und goldvar was ir har —
Ir zopf lanc unde sleht
Wol gevlohten unde reht,
Ir bran waren proun und smal
Wolgetan ouch daz hirnstal (Stirne)
Ir ougen sam daz cherzen lieht,
Lavten unde waren niht
Noch ze groz noch ze chlein
Wol gelich dem edeln stein
Der Saphirus ist genannt,
Oder dem, der da haizt Jochant
Daz weiz in den ougen milchvar was
Glitzend als das weize glas.
Ir nase war sleht und wolgetan
Aller slahte wandels an,
Ir munt der was warnechlich
Und anzesehen minnechlich,
Ir lefs rot und rosenvar
Rain und an gepresten gar
Alle gelich und wol gereht,
Ir zende waren vil sleht
Weiz und sleht und gar rein
Dem weizen sne dar an gemein.
Ir wenge waren lilienvar
Und het Sich ouch gemischet dar

Rote rosen varwe und Schein
Davon wurden diu wengelein
Geziert, als der ein lilien lait
Und daruf ein rosen brait.
Ir chinne daz was sinewel
Schœn an aller slahte meil
Mitten gie ein grœbelin
Durch daz kinne davon sin
Gezierde dester grozer was
Und stunt daz antluze do baz.
Ir chel weiz unde blanc
Ir hals niht dike ze mazen lanc, u. s. w.

Von der Geburt des Herrn.

Im neunten Monat ihrer Schwangerschaft führte Joseph seine Braut nach seiner Wohnung in Bethlehem. Unterwegs Gebet und Unterredung über die heilige Schrift. Als es Nacht geworden, hielt ein Engel den Esel an, worauf Maria saß; sie empfand die Annäherung ihrer Stunde, ging in eine nahe Höhle, in der die wegemüden Leute auszuruhen pflegten; hier nahm sie ihre Lagerstatt. Während der h. Joseph in die Stadt eilte, um Beistand zu holen, umstrahlte Marien ein himmlisches Licht und Engel traten hinzu, um sie zu bedienen.

Marien die maget umbeviench
Ein groz licht von himelrich
Dáz was dem Sunneschin gelich
Von himelrich ein groze Schar
Der heiligen Engel chom aldar,
Daz si der magt an ir geburde
Und dem chint ze dienste wurde
Und daz si iren herren êrten
Der da solt geboren werden.
Da wart unser herre geborn
Den got ze sun het erchorn
Von Marien der rainen magt
Als Isaias het gesagt.
Maria ires suns genas
Der all der werlte herre was.
Doch so beleib si maget rein
Von der Geburde nie enchein
Mail an irem leib gewann,
Alles wetums waz si an

Ganz beleib ir reiner lip
Want si niht als andrer wip
Ires heilgen kinds genas
Ir reiner magtum ungestöret was.
Smerzen we und ungemach
Der reinen maget nie geschach
Do si ir reines chindes genas
Wand als diu Sunne durch daz glas
Scheinet, daz glas blibt unzebrochen
Also het Maria belochen
In irem leib ir chindelin
Daz chom sam der Sunnen Schin
Uz dem glas von irem leib
An aller slaht gebresten der weib
Wan si magt was vor der geburde
Daz Sloz wart nie ufgetan
Ir magtums noch vor noch nach.

Als Joseph zurückkam.

An sinem herzen er hart erchom
Do er des liehtes Schein ersach:
Maria ruft im unde sprach
Chum her Joseph unser herre
Du solt wesen ane swere
Siech daz liebe chindelin
Des ich nu genesen bin.
Do Joseph daz chint gesach
Mit grozen Freuden zu im sprach:
Wol mich, daz min ougen sihent
Minen got und minen herren,
Minen trost und minen Schephaere.
Vrolich er zu dem chinde gienc
An sin hende er iz emphienc
Und sprach: willechomen chunig min
In daz chunichriche din
Willechomen herre in diu lant
Wol im dem du wirst erchant!
Got und mensch ich lobe dich. u. s. w. [1])

Schon diese wenigen Proben lassen erkennen, wie sehr sich diese Dichtung durch Anmuth, Einfalt und naiven Vortrag auszeichnet. — Philipps Marienleben wurde vielfach abgeschrieben und

[1]) Vergl. Docen's Miscellaneen.

verbreitet; noch im fünfzehnten Jahrhunderte wurden Auszüge davon in den Kirchen vorgelesen. Wernher's Gedicht umfaßt 5088 Verse, eine in Heidelberg befindliche Pergamenthandschrift aus dem dreizehnten Jahrhundert ist mit vierundachtzig Miniaturen verziert.

§ 25.

Legendenartige Erzählungen des Hartmann von der Aue.

Der arme Heinrich, Gregor.

Einer der trefflichsten Legendendichter war Hartmann von der Aue, der erste Minnesänger von Bedeutung. Hartmann, ein schwäbischer Ritter, der bald nach Saladin's Tod nach dem gelobten Lande pilgerte (1193), zeichnete sich durch religiösen Ernst, Tiefe und Innigkeit aus; besonders gerühmt ward an ihm die Tugend der Bescheidenheit und Mäßigung (die mâze). Vom Bewußtsein durchdrungen, daß es noch höhere Gegenstände gebe, als minnigliche, wandte er sich in seinen Dichtungen mehr der himmlischen, als der irdischen Minne zu und verfaßte zwei Legenden, die an poetischer Fülle und Anmuth, sowie an Reichthum religiöser Gedanken den besten Werken dieser Periode zur Seite gestellt werden können. Die eine derselben ist überschrieben: „Gregor auf dem Stein." Gregor, der auf dem Titel der „guote Sündære" genannt wird, entzieht sich um des Ritterlebens willen dem geistlichen Stande, für den er bestimmt ist; als fahrender Ritter wird er aus Unwissenheit der Gemahl seiner Mutter, die hiemit zugleich das Gelübde der Ehelosigkeit bricht. Bald offenbart sich das Geheimniß und das größte Leid des Leibes und der Seele kömmt über sie. Da wenden sich beide Gatten zur Reue und Buße; siebenzehn Jahre führt er das strengste Büßerleben auf einem einsamen Fels im Meere. Nachdem er so Leib und Seele gerettet, wird er wunderbarer Weise zum Haupt der Geistlichen erwählt und beschließt sein Leben in heiliger Lauterkeit. — Der Dichter hat diesen Stoff meisterhaft gehandhabt und absichtlich die sittlichen Gegensätze aufgestellt, um den Sieg des Geistes über die Wollust des Leibes, des geistlichen über das weltliche Ritterthum desto glänzender hervortreten zu lassen. Die Kirche hat den Werth dieser Dichtung anerkannt, indem sie einen Auszug davon in die Legendensammlung aufnahm und

noch im sechszehnten Jahrhunderte denselben in den Kirchen vorlesen ließ[1]).

Die andere Legende ist betitelt „der arme Heinrich.“ Heinrich, ein reicher Rittersmann, wurde von Gott mit einer schweren Prüfung, dem Aussatze, heimgesucht und von Jedermann geflohen. Nachdem er vergebens die besten Aerzte zu Rathe gezogen, reiste er nach Salerno, weil man ihm sagte, es lebe dort ein Meister, der ihm helfen könne. Nach langem Widerstreben bezeichnet der Arzt das Mittel, das allein seine Krankheit heilen könne:

Denn solltet ihr gerettet sein,
So wär's durch eine reine Maid,
Die keusch und züchtig und bereit
Ihr eignes junges Leben
Für euch dahin zu geben.
Des reinen Mägdleins Herzensblut,
Das wär' für euer Leiden gut;
Doch wißt ihr: Niemand ist zu werben,
Um für des Andern Heil zu sterben.

Heinrich verschmäht jedoch dieses Mittel, kehrt nach Hause zurück, theilt all seine Habe unter die Armen aus und zieht sich auf das kleine Hofgut eines seiner Bauern zurück. — Mit vieler Anmuth und Zartheit erzählt nun der Dichter, wie der Ritter in seinen Leiden von diesen Bauersleuten gepflegt wird, besonders aber von dem sanften, guten Mägdlein, so sie hatten:

Das nun im zehnten Jahre war,
Mit einem klaren Augenpaar
Und rothem Wänglein, lichtem Haar
Und holden Zügen wunderbar.
Es war das gute, liebe Kind
Dem kranken Herrn so treu gesinnt,
Daß selten sie von seinen Füßen
Entwich und für ein freundlich Grüßen
Ihm willig diente allezeit.
Die andern alle flohen weit
Den kranken, beulenvollen Mann,
Sie aber ging zu ihm heran
So oft es ihr nur möglich war.

---

[1]) Lachmann hat diese Legende herausgegeben.

Ihr kindlich Herz war immerdar
Ihm zugethan, und stets bereit,
Die schwere Pein, das harte Leid
Mit Zärtlichkeit ihm zu versüßen,
Und lächelnd saß sie ihm zu Füßen.

Eines Tages erzählt der Leidende unter Anderm auch von dem Mittel, das der Arzt in Salerno ihm gerathen. Das Mägdlein, dieß hörend, bewahrt jedes Wort in ihrem Herzen und kann nicht eher die Thränen stillen, bis sie beschlossen, „Ihr junges, reines Leben für ihn dahin zu geben." Aber die Eltern waren lange nicht dahin zu bringen, ihr zu gewähren, was sie verlangte. Endlich gelingt es ihr, durch ihre himmlische Beredsamkeit die Eltern zu beschwichtigen, und der Vater spricht:

. . . nach langem Weilen,
Das Wort will ihm das Herz zertheilen:
„Mein Kind, ist Gott in deinem Herzen,
So frage nicht nach unsern Schmerzen."
Die Mutter, ob ihr Herz will brechen,
Vermochte nicht zu widersprechen.

Noch mehr Noth hatte aber jetzt das gute Kind, den Herrn zu bewegen, daß er das Opfer annehme und das Entsetzliche geschehen lasse. Endlich, durch die vereinten Vorstellungen des Kindes und seiner Eltern bestürmt, willigt er ein und spricht:

„Wohlan es sei,
Was kann ich Einer gegen Drei,
Ich glaube jetzt, daß Gottes Wille
Euch hat berühret in der Stille,
Und Gottes Wille mag gescheh'n,
Was über uns auch mag ergeh'n.
Er sieht mein Herz und ist mein Zeuge,
Daß ich vor ihm allein mich beuge,
Und nicht begehre, daß sein Leben
Dieß holde Kind für mich soll geben."
Da sprang das Mägdlein zu ihm hin,
Als würd' ihm herrlicher Gewinn,
Umfaßte seine Füße beide,
Vor Freude weinend, nicht vor Leide.
Die Eltern aber neigten dankend
Das Haupt, und aus der Kammer wankend,
Beweinten sie dann nur im Stillen,
Was sie erkannt als Gottes Willen.

Nun macht sich das gute Kind auf den Weg nach Salerno und überredet den über ihren Vorsatz erstaunten, lange zögernden Arzt, das blutige Opfer an ihr zu vollziehen. Allein inzwischen tritt in Heinrichs Gemüth der Umschlag ein; er begibt sich alsbald nach Salerno und gerade in dem Augenblicke, wo das Mägdlein geopfert werden soll, dringt er gewaltsam in die Kammer des Arztes ein und läßt die Jungfrau am Leben, indem er spricht:

Willst du, ein Thor, den Höchsten zwingen,
Von Ihm Gesundheit dir erringen?
Glaubst du, daß Jemand einen Tag
Zu leben ohne ihn vermag?
Und wenn dir Gott nun helfen wollte,
Sag' an, warum sie sterben sollte?
Es kann Gott Alles was er will;
Drum halte aus geduldig still,
Versuche nicht mit neuen Sünden
Den Ewigen; seinen Zorn entzünden
Kannst du nur, doch zu seiner Gnade
Geleiten nur der Buße Pfade."

Beide treten nun die Rückreise an; das Mägdlein aber ist in Kummer versenkt und meint, sie wäre nicht rein genug für ein solches Opfer; daher betet sie in der nächsten Herberge in nächtlicher Weile zu Gott und fleht ihn an, Er möge ihr doch ein Zeichen geben, ob es ihr noch beschieden sei, seine Gnade zu erhalten. Und siehe da, Gottes Gnade erhört sie und schenkt dem Ritter wunderbar die Genesung:

Und Gott, der in das Herze schaut,
Der Niemand läßt, der Ihm vertraut,
Der sah mit gnädigem Erbarmen
Die harte Noth der beiden Armen,
Die Beide ihm ihr ganzes Leben
Und Herz in Frömmigkeit ergeben,
Die seine Prüfung treu bestanden,
Die würdig, daß sie Rettung fanden.
Der Vater, der die Seinen
Gerne tröstet, wenn sie weinen,
Der schied die frommen beiden
Von allen ihren Leiden:
Indeß er schlief in seiner Kammer
Ward Heinrich frei von allem Jammer,
Und trat am andern Morgen,

Erlöst von allen Sorgen,
Rein und gesund hin vor die Maid.
Sie schaut ihn an, sie schaut ihn wieder,
Und sinkt auf ihre Kniee nieder
Und ruft: Es sei der Herr gepriesen,
Er hat uns große Gnad erwiesen!
Und gern behalt' ich nun mein Leben
Denn er hat mir's zurückgegeben.

Hocherfreut kommen beide in der Heimath an; die biedern Schwaben geben dem wiedergenesenen Ritter unaufgefordert all das Gut zurück, das sie von ihm erhielten, und auch das Mägdlein findet seinen Lohn, denn der wieder glückliche und reiche Heinrich nimmt aus Dankbarkeit die Jungfrau zum Weibe; und so wird ihr zum innern Reichthum noch der äußere gegeben. — Diese mit so vieler Wahrheit und Anmuth vorgetragene Dichtung, aus der uns ein so reiner, kindlich frommer Sinn entgegenleuchtet, ward zu einem beliebten Volksbuche, um so mehr, als sie nicht Abentheuer und Minnedienst vornehmer Rittersleute erzählt, sondern Leid und Freud eines leutseligen Ritters und das Stillleben einer armen, frommen Bauernfamilie [1]).

Gregorius, von Hartmann von Aue.

Wie Gregorius wunderbarer Weise zum Oberhaupt der Christenheit erwählt wird. V. 2965—3017.

Dô der gnâden eine
dâ ûf dem wilden Steine
sibenzehen jâr gesaz
unde got an im vergaz
sîner houbetschulde
unz ûf sine hulde,
dô starp, als ich ez las,
der dô ze Rôme bâbest was.
als schier er dô starp,
ein jeglich Rômaere warp
besunder sînem künne
durch die gotes wünne
umb denselben gewalt.
der strît was so manecfalt
daz sî beide durch nît
unde durch der êren gît
bescheiden niene kunden
wem sî des stuoles gunden.

Do gerietens über al
daz man lieze die wal
an unsern herren gott,

[1]) Oeser in seiner Geschichte der deutschen Poesie spricht sich sehr anerkennend über diese Dichtung aus, und Vilmar in seiner Literaturgeschichte nennt sie „eine tief geistliche, im besten Sinne fromme, moralische Erzählung.“ Auch Lachmann, Grimm und Simrock haben die Aufmerksamkeit darauf hingelenkt.

daz sîn genâde und sîn gebot
erzeigte wer in waere
guot ze rihtaere.
dienstes si im gedâhten,
daz si im volbrâhten
mit almuosen und mit gebete.
got dô gnaedeclichen tete
der je daz guote geriet
eines nahtes erz beschieht
wîsen Rômaeren zwein,
an den sô volleclichen schein
diu triwe und diu wârheit
daz ir rede was ein eit.
Dâ dise besunder lâgen
und ir gebetes pflâgen,
diu gotes stimme sprach in zuo
daz si des naechsten tages vruo
Rômer zesamen baeten
und in daz kunt taeten
waz gotes wille waere
über ir rihtaere.
ez waere gesezzen eine
ûf einem wilden steine
ein man in Equitâniâ
(den enweste niemen dâ)
vol sibenzehen jâr:
zuo dem ware für wâr
der stuol vil wol bewant,
und waer Grêgorjus genant.
daz erz in beiden tete kunt,
daz meinde daz eins mannes munt
niht möhte erziugen wol,
swaz grôze kraft haben sol.
u. s. w.

Wie Gregorius die Botschaft von seiner Wahl aufnahm. V. 3329—3379.

Als er dîe botschaft vernam,
wie nâhenz sînem herzen quam!
ez sancte der gotes werde
daz houbet zuo der erde:
mit manegen trahen er dô sprach,
daz er sî an nie gesach:
sît îr kristenliute,
sô êret got huite
und gêt vil drâte von mir,
wand ich der êren wol enbir
daz mir diu gnâde iht geschehe
daz ich imen guoter ane sehe
mit sô süntlichen ougen.
gote ist daz niht tougen
mîn vleisch ist sô unreine
daz ich vil billich eine
belîbe uuz an mînen tôt
daz mir der êwigen nôt
diu sêle über werde,
daz kouf ich ûf der erde.
waere ich bî in hiute,
so müesen guote liute
enkêlten mîner missetât.
sô höhe so mîn schulde stât,
sô möhte boum unde gras,
und swaz je grüenes bî mir was,
dorren von dem grimme
miner unreinen stimme
und von der unsüeze
mîner baren füeze.
daz der süezen weter gruoz,
dâ von diu werlt gestên muoz,
und diu heimlîche linde
von regen und von winde
mîr sint alsô gemeine
als ob ich waere reine,
und der liehten sunnen schîn
sô demüete geruochet sîn
daz er mich volleclichen an
schînet als einen man,
der gnâden waer mîn vleisch unwert.
daz ir mîn ze meister gert,
daz ist ein erdâhter spot.
ich hân umb unsern herren got
verdienet leider verre baz
sînen zornlîchen haz,
denn daz er an mich kêre
die gnâde und die êre
die ein babest haben sol,
man enbirt mîn ze Rom wol u.s.w.

§ 26.

Die poetischen Legenden des Rudolf von Ems. (Barlaam und Josaphat, der gute Gerhard.)

Zu den beliebtesten Dichtungen des Mittelalters gehören die poetischen Legenden des Rudolf von Ems (Hohenems im rhätischen Rheinthal). Rudolf, Dienstmann zu Montfort, verfaßte zumeist nur Gedichte geistlichen Inhalts, in denen sich ein mildes, frommes Gemüth abspiegelt, und die auch, abgesehen vom geistlichen Inhalt, viel Schönes und Sinnreiches darbieten; denn Rudolf besaß eine treffliche Gabe der Darstellung und wußte seinen Erzählungen eine eigenthümliche Frische und Lebendigkeit einzuhauchen. Obgleich er mit den übrigen Minnesängern den Fehler der Breite und Weitschweifigkeit theilt, so versteht er es doch, die Entwicklung der Begebenheiten so zu steigern, daß sie bis an's Ende fesseln. Seine besten geistlichen Dichtungen sind: „Barlaam und Josaphat" und „der gute Gerhard."

Die Legende von Barlaam, die früher schon von Bischof Otto poetisch bearbeitet wurde, enthält die Geschichte eines heidnischen Königssohnes, der sich trotz der Drohungen seines Vaters zum Christenthume bekehrt, endlich auch den Vater für den christlichen Glauben gewinnt, worauf beide in Gottseligkeit ihr Leben beschließen. So einfach dieser Stoff ist, so wußte ihm doch der Dichter durch öftern Wechsel der Begebenheiten, sowie durch die eingeflochtenen Reden und Schilderungen reiche Manchfaltigkeit zu verleihen. Wahrsager prophezeien dem Vater, einem reichen Fürsten in Indien, sein Sohn Josaphat werde sich dem Christenthume zuwenden; hierob erzürnt, läßt der Vater einen Palast bauen, worin Josaphat, ferne von den Einflüssen des Christenthums, unterrichtet wird. Bald aber sendet Gott den weisen Barlaam, um den einsam trauernden Jüngling auf die Wege des Heils zu führen. Als Kaufmann, der köstliche Steine feil bietet, kömmt er vor den Palast, will aber seine edlen Steine nur dem Prinzen selbst zeigen. So wird er eingelassen und findet nun Gelegenheit, dem Prinzen den Zweck seiner Sendung mitzutheilen und ihm das Christenthum als den wahren Edelstein zu deuten. Er belehrt ihn nun über die Schöpfung der Welt, die Geschichte des israelitischen Volkes, die Weissagungen vom Messias, über die Geburt, den Tod, die Auferstehung Christi, erklärt ihm die

Bedeutung der heiligen Taufe, das jüngste Gericht, die göttliche Barmherzigkeit. Josaphat, auf's Tiefste erschüttert, begehrt die Taufe, und, nachdem er diese erlangt, empfängt er das heilige Abendmahl. Hierauf bekehrt er seinen Vater, der dem Throne entsagt und sich in die Einsamkeit begibt; nach dessen Tod entsagt auch Josaphat dem Throne und beschließt in der Wüste sein Leben. — Alles dieß führt uns der Dichter in herzlicher Sprache und anziehender Erzählung vor; hohes Interesse erregen die einzelnen Gespräche, die sich sowohl durch ihren christlich erbaulichen Inhalt, wie durch den milden, kindlichen Ton empfehlen. Docen in seinen Miscellaneen sagt hierüber: „Die Stimmung des Dichters, da er an diesem Werke schrieb, erscheint als der reinste Gottesdienst, der je dem Geiste des Christenglaubens von einem Künstler dargebracht wurde.“

In demselben Geiste, nur in etwas mehr weltlicher Einkleidung, ist eine andere Legende Rudolfs, „der gute Gerhard“, verfaßt[1]). Eine fromme Sage wird hier in ruhiger, milder Weise und mit dem reinen, frommen Sinne erzählt, der aus den übrigen Dichtungen Rudolfs hervorleuchtet. Die ganze Betrachtungsart, der ruhige Gang der Rede und des Versbaues, der ungesuchte Schmuck machen diese Dichtung zu einer sehr werthvollen. Der Reiz der Darstellung wird noch insbesondere dadurch erhöhet, daß der Dichter den Gerhard selbst mit bescheidenem Sinne erzählen läßt, wie er den Beinamen „der Gute“ erworben. M. Haupt bemerkt hierüber: „Dieses Gedicht ist dazu geeignet, das ungerecht absprechende Urtheil zurückzuweisen, das Gervinus über Rudolf von Ems gefället, es ist von Rudolfs Werken das gelungenste: der Charakter ist mit sicherer Hand gezeichnet“ u. s. w. — Noch verdient ein anderes Werk dieses Dichters Erwähnung — die Weltchronik, sie geht in ihrer ursprünglichen Gestalt bis Salomo, nach Andern bis Christus. Obgleich der Stoff dieser Chronik ein weltlicher ist, so ist doch die Auffassung und Bearbeitung des Ganzen eine durchaus geistliche und mit religiösen Betrachtungen und frommen Sprüchen so reich durchflochten, daß man sie wohl den geistlichen Gedichten beizählen kann. Unter allen Reimchroniken ist diese jedenfalls die beste[2]), der Dichter beginnt mit einer Anrufung Gottes.

[1]) Von Simrock in's Neudeutsche übertragen.

[2]) Reimchroniken sind noch erschienen von Ottokar von Horneck.

Aus der Weltchronik.

Christ, herre, kaiser über alle chraft.
Vogt himelischer herreschaft,
Got kunig über aller Engel hêr
Dir dienet gar an alle wêr
Waz in dinem namen ie
Geschepfte aigenschaft enphie
Du bist in dem gewalde din
Der unerloschen Sunnen Schin
Der iemer lebende an endes zît
Lieht allen lichtschein gît,
Got einiger und doch drier
Unuercherter, wandels frier
Under der heiligen trinitat
Di ainig dri namen hat,
Und drivalt in dem namen ist,
In diner gotehait du bist
Bezaichent mit der Sunnen
Ursprinch des lebenden brunnen
Der in alle herzen fliuzzet
Und towend begiuzzet
Mit siben rünsten alle die leben
Den du daz leben hast gegeben
In menschlicher wishait
Vollkomens menschen leben treit
Von dez heiligen geistes Siben geben
Sin, vernunft, vernunftlich leben
Diz ist der sibenfaltig fluz
Der von dir fliuzzet und der guz
Der iglich herze rainet
Daz dich mit triwen mainet
In menschlicher unterschait
Hat dez heiligen geistes wishait
Gethailt menschlich vernunft,
Einem witz, dem andern chunst
Thailet der heilig geist,
Einem gait er aller meist
In mannigen zungen suzze wort
Dem andern wiser reden hort,
Der tœutung der rede treit
Einem andern gait er gesundheit
Einem tugent hohen gewinn
Einem verdachtichlichen sinn
Daz er kunftige ding verstat

Beschuidenheit dez geistes hat
Dez andern Sin mit rehter chraft
Von dez heiligen geistes meisterschaft. —
In demselben namen hie
Biug ich mines herzen knie
Und bite dich viel suezer christ
Sint daz din götliche list
Mich armen tumben Sunder hat
Beschaffen zu einer handgetat
Daz du mir fugest den gewin
Daz minen wandelberen sin
Und min sundliches gemuete
Dez heiligen geistes guete
Mit sinem tou begiezze
Und in dinėm namen ufflizze
Miner touben sinnen tôr u. s. w.

„Der gute Gerhard“ beginnt also:

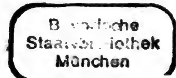
Swaz ein man durch guoten muot
ze guote in guotem muote tuot
Des sol man im guote jehen
Wan ez in guote mac geschehen
Swen sin gemuete lêret
Daz er ze guote kêret
Herze, sinne unde muot
Daz er daz beste gerne tuot
Der huete an dem guoten sich
So ist es guot und lobelich
Swer durch guot iht guotes tuot
Durch guotes herzen guoten muot,
Wil er sich selben ruemen vîl,
So jagt er uf des ruomes zîl
Den ruom unz an ein ende
Mit solcher missewende
Daz mit des ruomes missetât
Des guoten ruom an îm zergât. [1])

§ 27.

Das große Passionale; poetische Legenden geringeren Umfangs.

Die umfangreichste legendenartige Dichtung ist das große Gesammtwerk, „Passionale“ genannt; es zerfällt in drei Bücher:

[1]) missewend: Veränderung, Abwechslung; rünsten: Flüsse; towend: Leiden, Schmerzen.



das erste beschreibt das Leben Jesu und Mariä, das zweite die Geschichte der Apostel und Evangelisten, woran sich noch das Leben der heiligen Magdalena und Johannes des Täufers reiht, das dritte enthält das Leben der übrigen Heiligen nach der Ordnung des Kirchenjahrs. Lange Zeit waren nur die zwei ersten Bücher bekannt, die von Hahn neu herausgegeben wurden, auch Gervinus in seiner deutschen Nationalliteratur und Pischon wissen nur von zweien; endlich entdeckte man in einer Königsberger und Straßburger Handschrift auch das dritte Buch, wornach K. Köpke eine kritische Ausgabe besorgte. Der Verfasser des Passionals hat mehrere, bereits vorhandene Legenden seinem Werke zu Grunde gelegt, doch auch viele neue Materien beigefügt: schon in's Leben Mariä sind mehrere, sonst nicht bekannte Erzählungen eingeflochten; z. B. wunderbare Heilungen durch die Kraft der Fürbitte Mariä, ferner die Legende von der Veronika und die spätere Geschichte von Herodes. — Der Verfasser war von seinem Gegenstande lebhaft ergriffen, die fromme Begeisterung tritt besonders zu Tage, indem er im Drange seines Herzens häufig die Erzählung mit Ausrufungen, Gebeten, Anreden und Betrachtungen unterbricht. Die Erzählung ist klar, fließend und anziehend, selbst bei ganz schwierigen Gegenständen leicht und zierlich; nicht selten gewinnt die Darstellung eine romantische Färbung, namentlich die Flucht nach Egypten: überhaupt war der Dichter der deutschen Sprache in hohem Grade mächtig. Zu den gelungensten Stellen gehört die Beschreibung des Leidens Christi, sowie der Schmerzen Mariä am Kreuze ihres geliebten Sohnes: hier tritt uns eine mächtige Tiefe und Wärme der Empfindung entgegen, überhaupt ist das Buch reich an ergreifenden Parthien. — Der tiefinnerliche, fromme Sinn, der das Ganze durchweht, der einfache, herzliche Ton, die anziehende, lebendige Darstellung machen diese Dichtung zu einer der werthvollsten des Mittelalters. Es wurden daher auch häufig Auszüge daraus gefertigt: insbesondere hat man diejenigen Abschnitte, welche die Wunder der Mutter Jesu erzählen, vielfach ausgehoben und abgeschrieben. Der Verfasser des Passionals ist unbekannt, jedenfalls ein Geistlicher, da er die Hoffnung ausdrückt, er werde mit diesem Gedichte dauerhafter auf die Gläubigen wirken, wie durch die Predigt, die leicht wieder verklinge. Vermuthlich lebte er in der zweiten Hälfte

des dreizehnten Jahrhunders, und zwar am Niederrhein, indem das Passionale nicht in der sonst üblichen Hofsprache abgefaßt ist, sondern in mitteldeutscher Mundart mit Hinneigung zum Niederdeutschen. Der Vorrede des zweiten Buches zufolge scheint der Verfasser viel Neid und Anfeindung erfahren zu haben, da er erklärt, er werde trotz aller Anfechtungen mit der Hülfe Gottes sein Werk zu Ende führen[1]).

Noch verdienen folgende poetische Legenden genannt zu werden: „Die Kindheit Jesu" von Konrad von Fußesbrunnen (im Niederösterreichischen); „das Leiden Christi" von Johann von Frankenstein, Johanniter zu Wien, gedichtet im Jahre 1300; „Mariä Himmelfahrt" von Konrad von Heimesfurt, Geistlicher in Schwaben; „die Kindheit Jesu" von Walther von Rheinau; „die Bekehrung Constantins des Großen" und „der heilige Sylvester" von Conrad von Würzburg; „die Marter der heiligen Martina" von Hugo von Langenstein, einem Geistlichen. — Eine der ältesten legendenartigen Dichtungen ist die poetische Bearbeitung der Genesis und des Buches Exodus (bis zum 8. Kapitel); sie trat schon in der Mitte des zwölften Jahrhunderts hervor, denn eine Pergamenthandschrift zu Wien, welche dieses Gedicht enthält, stammt aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts[2]).

Vorrede zum Passionale.

O starker got adonay
deme ungebrochen wonet by,
kraft mit voller gewalt,
der jeglichen junc und alt
in eime loufe ist und was
uz des hohen majestas
geflozzen ist und gegeben
aller creaturen leben,
unvernunftec und vernunftec
in din lob, herre, kunftec
beide nu unde ouch vor
din hochgelobter trisor
Sich durch Sin Selbes gute entfloz u.s.w.

---

[1]) Das Passionale ist die umfangreichste Dichtung unserer Literatur, denn es umfaßt gegen 100,000 Zeilen. Vergl. die deutsche Literaturgeschichte von Wakernagel.

[2]) Vergl. Hoffmanns Fundgruben für die Geschichte der deutschen Literatur.

Von Stephano einem merterêre.

Stephanus der gotes helt,
Zu den êren ist erwêlt
Daz er nach grozer Swêre
Der erste marterêre
Nach unserme herren ist genannt,
der tugendhafte wigant
By den aposteln was
Want man în zu dem amte las,
Daz er an uzeren dingen
Den aposteln solte bringen
Und schaffen, swaz si solten haben
Nu horet, wie daz wert erhaben!
Do die heiligen zwölf boten
An sich begonten nasse roten
juden unde heiden
Die sich wolten scheiden
Von îr alden valschen wegen
und nu durch Christes willen pflegen
rechtes gelouben herschaft
Do wert der lute vil behaft
an christenlicher predigat u. s. w.[1])

Diz ist die nachrede.

Ich habe nu mit der halfe gotes
Nach dem willen sines gebotes
Nicht ane ganzen umesuch
Hic vollenbracht die dri buch
Der ich durch got begonde.
Ich habe dran, swie ich konde
Der rechten wahrheit nachgejaget,
Das erste buch hat uch gesaget
Von Christe deme guten gote
Wie er wâs des Vater bote
Und sine botschaft hie warb,
Sine geburt und wie er starb
Sin urstende, sine ufvart
Und wie der geist gesent ward,
Daz let daz buch uns schowen,
Und von unser vrowen
Ist die rede ouch drin zehaft,
Ir geburt, îr botschaft,
Ir kirckganc und îr leide not
Die sich ir bi dem kruze bot, u. s. w.

[1]) trisor: Schatz; Swere: Anstrengung; wigant: starker Mann; roten: Schaaren; behaft: befestiget; predigat: Predigt.

Epische Dichtungen.

I.

Epen geistlichen Inhalts.

§ 28.

Das Rolandslied von Konrad.

Zu hoher Entwicklung gelangte nunmehr das Epos, das in dieser Periode eine reiche Pflege fand. Mit Ausnahme des Walther von der Vogelweide versuchten sich in dieser Dichtgattung fast alle Minnesänger von Bedeutung. Mehrere dieser Epen sind vorwiegend geistlichen Inhalts, so namentlich das Rolandslied, Parzival, Titurel. In diesen Epen, die einen Reichthum christlicher Ideen enthalten, spiegelt sich das kirchliche und sittliche Leben des Mittelalters treu und lebendig ab. Andere behandeln zwar weltlichen Stoff und haben entweder altdeutsche, französische und brittische Heldensagen, oder die Profangeschichte zur Grundlage, sie können aber insoferne den geistlichen Dichtungen beigezählt werden, als sie mit religiösen Betrachtungen und moralischen Lehren reich durchflochten sind, und überhaupt eine religiöse Tendenz haben. Anstatt nämlich das Religiöse und Mystische gesondert zu behandeln, zogen es die Dichter dieser Periode vor, dasselbe in den epischen Stoff einzuflechten und mit dem Minnegesang zu verbinden. So wie man im Mittelalter überhaupt gewöhnt war, alle Wissenschaft und Gelehrsamkeit auf den Dienst der Kirche zu beziehen, also ward auch die Heldensage und die Profangeschichte, ja selbst die Geschichte des römischen und griechischen Alterthums nur insoferne zum Gegenstande dichterischer Behandlung gewählt, als sie sich mit der biblischen Geschichte und der Legende verknüpfen ließ. Unter den epischen Dichtern dieses Zeitraumes erblicken wir in der vordern Reihe Geistliche, (Konrad, Lamprecht); später ertönte der epische Gesang hauptsächlich aus ritterlicher Laien Mund; aber auch die Dichtungen der Laien haben mehr oder weniger religiösen Gehalt.

Zu den ältesten und besten epischen Gedichten gehört das Rolandslied „Ruolandesliet“ von einem Geistlichen, der sich „Pfaffe Conrad“ nennt. Der Stoff ist aus dem karolingischen Sagenkreise

entlehnt, und hat den Kampf Karls des Großen gegen die Ungläubigen in Spanien, insbesondere den ritterlichen Helden **Roland** zum Gegenstande. Das Rolandslied ist in einfacher, schmuckloser Weise verfaßt, und zwar auf Veranlassung des Welfenfürsten Heinrichs des Löwen, in der Zeit 1173—77. Der Dichter beginnt mit einer Anrufung Gottes: „Schöpfer aller Dinge, Kaiser aller Könige, Wohl du oberster Ewarte, (Richter und Priester), Lehre mich selbst die Worte, Sende mir zu Munde, Die heilige Urkunde, Daß ich die Lüge vermeide, Die Wahrheit schreibe, Von einem theuerlichen Mann, wie er das Reich Gottes gewann, Das ist Karl der Kaiser." Nun beginnt die Erzählung: als der Gottesdienstmann Karl vernahm, daß in Spanien sündliche Abgötterei sich ausbreite, ging es ihm sehr zu Herzen. Ein Engel des Herrn erscheint ihm, und beauftragt ihn im Namen Gottes mit dem Werke der Heidenbekehrung. Der Kaiser versammelt zwölf der tugendhaftesten und tapfersten Ritter seines Reiches, — fromme keusche Helden, die bereit sind, für Gott zu sterben, und das Himmelreich mit ihrem Blute zu erkaufen. Der Kaiser theilt ihnen seinen Entschluß mit, die Heidenschaft zu vernichten und die Christenheit zu vermehren, und fordert sie auf zur Theilnahme, denn ihrem Kampf und Tod für Gott harre in der Martyrer Chor die königliche Krone, die wie der Morgenstern leuchte. Die Großen erklären sich bereit: sofort strömen von allen Seiten Streiter herbei, Freie und Eigene, und bezeichnen sich mit dem Kreuz. Inzwischen wird im Rath der stolzen Heiden beschlossen, Gesandte an Karl zu schicken und sich dem Christenthume zu unterwerfen. Das christliche Heer aber zieht hin und beginnt den Kampf, es fallen viele tapfere Helden — auch Roland. Als Karl seine Sendung vollbracht, kehrt er zurück, tröstet die Wittwe Rolands; diese aber fleht Maria und Joseph an, ihre Seele aufzunehmen. Das Gedicht schließt mit einem Spruche Karls. Diese Materie zog jetzt um so mehr an, als der fragliche Kampf im Lichte eines Kreuzzuges erschien, und einen heilig heldenhaften Charakter gewann: das Epos fand daher auch großen Beifall und wurde vielfach abgeschrieben, auch mehrere Manuscripte mit zahlreichen Miniaturen geschmückt[1]). Das Rolandslied ward später von

[1]) Die Pergamenthandschrift in der Stadtbibliothek zu Straßburg, die aus dem 12. Jahrhundert stammt, enthält 4621 Verse; eine zu Heidelberg, aus dem 13. Jahrhundert, ist mit vielen Miniaturen verziert.

einem andern Minnesänger, „der Stricker" (Strikære) genannt, überarbeitet, beiläufig im Jahr 1274.

Anfang.

Schephare allir dinge,
cheiser allir chuonnunge,
wol du oberister ewart,
lere mich Selber diniu wort,
Duo sende mir zemunde
Die heilege urkunde,
Daz ich die luge uirmide,
Die warheit scribe
uon eineme turlichem man,
wie er daz gotes riche gewan.
Daz ist karl der cheiser,
uor gote ist er,
want er mit gote uberwant
uil manige heideniske lant
da er die christin hat mit geret,
alse uns daz buoch leret.

Ende.

Obiu daz hat geuallen,
So gedenket ir min allen:
ich haize der pfaffe chunrat.
also iz an dem buochen gescribin stat
in franczischer zungen,
So han ich iz in die latinen bedwungen
dannen in die tutisken gekeret, etc.

§ 29.

Parzival und Titurel von Wolfram von Eschenbach.

Reicher an religiösen Ideen und poetischen Schönheiten, wie die vorgenannten Epen, sind die Meisterwerke **Parzival** und **Titurel** von **Wolfram von Eschenbach**. Wolfram, ein armer Ritter aus einem alten baierischen Geschlechte, hatte nur eine mangelhafte wissenschaftliche Bildung, und war, seinem eigenen Geständnisse zufolge, nicht einmal des Schreibens kundig.

Behagt meine Sage — gut! doch ich ersuch':
Es nehm' sie Niemand für ein Buch,
Denn ich versteh' keinen Buchstaben;
Woran ihr mögt zur Gnüge haben,
Daß der Sänger diese Abentheuer
Ausführt' ohne der Bücher Steuer.

Demohngeachtet überragt Wolfram alle übrigen Minnesänger an Reichthum dichterischen Denkens, an Tiefe religiöser Ideen und an Innigkeit des Gemüths. Wolfram faßte das Leben durchaus von seiner ernsten Seite auf; der lebensheitere Minnegesang geht bei ihm ganz in das geistige, idealisirende mystische Epos über. Insbesondere ist dieß bei seinem „Parzival" der Fall, worin die Abentheuer eines spanischen Helden mit den Sagen vom Gral und dem Könige Artus (Artur) in Verbindung gebracht sind. Die ganze Anlage und Entwicklung dieses Epos hat eine religiöse Grundlage: Der Dichter läßt nämlich seinen Helden nach höhern überirdischen Gütern streben, und zeigt, wie er von der Einfalt des Glaubens zum Zweifel, sodann durch Belehrung und höhere Fügung wieder zum Glauben geführt wird. Eben so hat die Sage, an welche das Epos geknüpft ist, und worin das Streben nach einem hohen, überirdischen Gute versinnbildlicht wird, einen religiösen Hintergrund. Es ist die Sage vom heiligen „Gral": einer frommen Ueberlieferung zufolge war der Gral eine smaragdene Schale, aus welcher der Heiland bei Einsetzung des heil. Abendmahls mit seinen Jüngern gespeist haben soll, und worin Joseph von Arimathia das Blut aus den Wunden des Gekreuzigten auffing. Dieser kostbaren Schale schrieb man eine doppelte Wunderkraft zu: erstlich that das heilige Gefäß durch Inschriften, welche an seinem Rande von selbst zum Vorschein kamen und wieder erloschen, den Willen Jesu kund, sodann schaffte es den Würdigen auf bloßen Wunsch so viel Speise und Trank herbei, als sie immer begehrten. Bald aber ward dieser Heilskelch den Menschen ihrer Unwürdigkeit wegen entrückt, bis ihn wieder eine Engelsschaar aus den Himmelshöhen zur Erde niederbrachte und ihn frommen, würdigen Händen übergab, die ihn als unversiegbare Quelle zeitlichen und ewigen Heils aufbewahrten. Aus dieser Ueberlieferung bildete sich die Sage vom Gralskönig und den Gralsrittern, die den heiligen Gral hüteten, nachdem sie in dem Gralstempel zu irdischen Streitern für überirdische Güter eingeweiht worden. Um Gralsritter (Tempeleisen) zu werden, bedurfte es aber nicht nur der gewöhnlichen Rittertugenden; man mußte sich überdieß durch besondere Sittenreinheit und Frömmigkeit auszeichnen, und sich zu einem ehelosen, ganz dem Dienste Gottes geweihten Leben verpflichten.

Von dieser Gralssage, vermischt mit andern französischen und brittischen Sagen, entlehnte Wolfram seinen Stoff zu den beiden herrlichen, an Schönheiten reichen Kunstgebilden Parzival und Titurel. Was den „Parzival“ betrifft, so war die Aufgabe des Dichters, die fromme Sehnsucht des menschlichen Herzens nach höhern unvergänglichen Gütern — nach Heiligkeit und Gottgefälligkeit zu schildern, in welchem Streben es jedoch durch manchfache Versuchungen von Außen, durch die Lockungen sinnlicher Güter und Genüsse abgelenkt wird, bis es ihm nach langem beharrlichem Ringen und Kämpfen gelingt, das tiefe Bedürfniß zu stillen und das große Ziel zu erreichen, worauf es mit überschwänglicher, nie geahnter Seligkeit erfüllt wird. — Die Grundidee des Parzival ist sonach die im innern des Menschen vollzogene Erlösung, seine Umkehr, Wiedergeburt und Heiligung. Um diese Idee zu versinnlichen, und dem Ganzen Form und Gestalt zu verleihen, führt uns der Dichter die Kämpfe und Abentheuer des jugendlichen Fürstensohnes Parzival vor, und zeigt, wie dieser Held in früher Jugend in aller Einfalt ein Gott geweihtes Leben führt, wie aber bald der Gedanke an die Ritterschaft den Gedanken an Gott verdrängt, und den Jüngling aus der Einfalt des Herzens heraus in Zweifel und Irrthum stürzt, wie er sich aber wieder ermannt, sich um die Aufnahme in den Orden des heil. Gral bewirbt, und endlich nach vielen Irrfahrten, Kämpfen und Abentheuern, die er theils im Minnedienste der verführerischen Herzogen von Logreis, theils am Hofe des Königs Artus bestanden, in den Orden des Grals aufgenommen, und sogar zum Gralskönig erwählt wird, worauf ihm der Gral seinen Segen spendet, und ihm ein Leben voll Seligkeit und Wonne bereitet. In dieses Epos hat der Dichter einen Reichthum christlicher Gedanken und eine Menge der anziehendsten Schilderungen aus dem frommen Gemüthsleben seiner Zeit eingeflochten, und hiemit der Nachwelt ein ächt geistliches Epos zur Belehrung und Erbauung hinterlassen. Während er uns in den Abentheuern des Ritters Gawan im 4., 6., 7. Buche mehr das weltliche Treiben des Ritterlebens vorführt, hat er im kranken Amfortas und dem alten Titurel das innige, gläubig fromme Leben des Mittelalters veranschaulicht. Besonders reich an religiösen Stellen ist das fünfte Buch, wo Parzival von einem alten pilgernden Rit-

ter seiner Sünden wegen zu einem weisen heiligen Manne gewiesen, und von diesem über Gott und die göttlichen Dinge unterrichtet wird; eben so tief religiöse und rührende Worte enthält das neunte Buch, das die Heilung des kranken Amfortas erzählt.

In demselben Geiste und mit Zugrundelegung der Gralssage ist das andere Meisterwerk Wolfram's verfaßt — der „Titurel." Dieses Epos, worin der Dichter so innig und sinnig, aus tiefem, gläubigem Gemüthe zu uns spricht, und das kirchliche Leben des Mittelalters in so lebendigen Zügen vor uns hinstellt, besteht nur aus zwei Bruchstücken, die aber an Gehalt die umfangreichsten Epen dieser Periode überwiegen. Später, etwa um's Jahr 1270, wurden diese Fragmente von einem Ungenannten ergänzt, umgearbeitet und erweitert, woraus der jüngere Titurel entstand. Die Erzählung ist im Allgemeinen folgende: ein Engel verkündet dem Titurel, daß er zum Hüter des Grals S. H. zum Streiter für den Christenglauben auserkoren sei; nach frommer ritterlicher Erziehung wird er von einem Engel auf den Berg Montsalva geführt, wo er ein Schloß und einen prachtvollen Tempel erbaut, in welchem sich der Gral niederläßt. Titurel hütet nun den Gral und breitet das Christenthum aus; er vermählt sich mit einer spanischen Königstochter, unterweist seine Kinder in den Wahrheiten der christlichen Religion, und erklärt ihnen die geistliche Bedeutung des Grals.

Nachdem er alt geworden, wird Frimutel zum Hüter des Grals bestimmt, und zwar durch eine Inschrift, die am Gralsgefäße erscheint und ihn als solchen bezeichnet. Nach Frimutel wird Amfortas und nach diesem Parzival zum Gralskönig erwählt. Da aber jetzt das Abendland seiner Sünden wegen nicht mehr des Grals würdig ist, so wird dieser von Parzival und seinen Rittern (Tempeleisen) nach Indien geführt, wohin auch das Schloß Montsalva mit dem prachtvollen Gralstempel getragen wird. — Der innere Charakter dieser Dichtung besteht in Verherrlichung der Kirche und ihrer Institutionen, die wir hier eben so tief und innig aufgefaßt, als erhaben und glänzend behandelt sehen; unter anderm hat der Dichter bei Erzählung des Tempelbaues für den Gral die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des gothischen Doms und die ihm zu Grund liegende Idee in trefflichen Zügen geschildert[1]). Titurel —

[1]) Vergl. „der jüngere Titurel", Strophe 311—420.

wenigstens was von Wolfram herrührt — gehört zu den erhabensten Erscheinungen der christlichen Poesie, und enthält, abgesehen von seinem geistlichen Inhalt, das herrlichste ausgezeichnetste Denkmal altdeutscher Dichtkunst[1]). Mit welcher Anmuth der Dichter zu erzählen weiß, mag folgende auf die Jugend und Erziehung Parzivals bezügliche Stelle lehren:

Man ließ ihm nach, mit seiner Hand
Zu schnitzen Bogen sich und Pfeile.
Das war den Vöglein nicht zum Heile;
Er tödtet alle, die er fand.
Doch schoß er einen ihrer nieder,
Der kurz zuvor so süße Lieder
Gesungen noch, sah man den Kleinen
Mit Schmerzgeberden um ihn weinen.
Er wusch am Fluß sich alle Morgen;
Noch wußte nicht sein Sinn von Sorgen:
Doch wenn der Vögel holder Sang
Ihm dann zu Ohr und Herzen drang,
Da schwoll die kleine Brust ihm. Hin
Lief weinend er zur Königin,
Doch, fragte sie, was ist gescheh'n?
So wußt' er Rede nicht zu steh'n.
Wie's oft bei Kindern noch geschieht.
Frau Herzeleide sorgenwach
Ging lang umsonst dem Wesen nach,
Bis sie den Knaben einst ersieht,
Wie ganz verloren er in Träumen
Den Vöglein lauschet auf den Bäumen.
Nun wohl erkennend, wie ihr Sang
Des Söhnleins Herz so sehnend zwang,
Schwur Haß den bösen Vögeln sie,
Und daß ihr Singen nie mehr hie
Ihr Kind betrübe, sandte Knechte
Sie aus, die Vöglein gut und schlechte
Zu fangen all' und umzubringen.
Doch Vöglein waren wohlberathen;
Gar manche schlüpften aus den Schlingen,
Und süßer nur durch Hain und Saaten
Schien nun ihr Liedchen zu erklingen.
Der Knabe d'rauf zur Königin sprach:
„Was stellt man doch den Vöglein nach?

[1]) Außer dem Parzival und Titurel dichtete Wolfram noch den „Wilhelm von Orange (Orense)“.

Weh', Mutter, wende ihre Noth,
Gib ihnen Frieden noch zur Stund'."
Die Mutter küßt ihn auf den Mund
Und rief: „Wie konnt' ich das Gebot
Des höchsten Gottes auch verkehren,
Der sie zu Freuden nur erschuf!"
Der Knabe horchte ihrem Ruf
Mit Acht und sagte: „Laß mich hören,
Mutter mein, was ist das: Gott?"
„Mein Sohn, ich sag' dir sonder Spott —
Begann sie — wie der Tag so licht
Ist er, von Menschenangesicht;
Ihn flehe an in jeder Noth,
Denn stete Hilfe immer bot
Barmherzig er der Welt und liebend."

Welche edlen Begriffe vom Ritterthum der Dichter hat, zeigen folgende Lehren, die er dem biedern Ritter Gurnemanz in den Mund legt:

Haltet euch treu an meinen Rath,
Der euch bewahrt vor falscher That.
Vor Allem leget nie das Kleid
Der Scham von euch und Sittsamkeit;
Denn auf den Schamentblößten träuft
Verachtung, und der Hölle reift
Sein Leib entgegen. — Euer Wesen
Zeigt, daß zum Volksherrn ihr erlesen;
Seid ihr von hohem Stamm geboren,
Seid ihr zu Höherem noch erkoren,
So haltet fest doch im Gemüthe,
Daß ihr Erbarmen stets und Güte
Der Noth, den Kummerhaften leiht.
Oft wider Noth mit Scham knüpft an —
Ein herbes Loos — der wack're Mann;
Stets seid mit Hilf' ihm gern bereit,
Denn ihm ist übler, als Jenen, die geh'n,
Die Thür' zu suchen, wo Fenster steh'n;
Und könnt ihr so den Kummer heilen,
Wird Gottes Gnade bei euch weilen. —
Verständig seid, so wie im Geben,
Auch im Behalten. Es zeigt nicht eben
Von hohem Sinn, mit vollen Händen
Das Gut leichtsinnig zu verschwenden,
So wenig, als es Ehre bringt,

Wenn man zu sehr nach Schätzen ringt.
Beachtet immer Maaß und Ziel;
Und eins noch: fraget nicht zuviel!
Doch seid auch mundfaul nicht, und laßt,
Daß Red' und Gegenrede paßt,
Bedachtsamkeit die Worte wählen;
Denn in der Rede, im Erzählen
Gibt sich der Thor und Weise kund.
Mit eurer Kraft sei stets im Bund
Barmherzigkeit. Wen ihr im Streit
Besiegt, und fleht er Sicherheit,
(Wie schwer er euch auch mochte kränken)
Ihr sollt mit Großmuth sie ihm schenken.

Als ächter Minnesänger beginnt und schließt Eschenbach sein Epos mit einer Ansprache an die Frauen; welchen Frauen er aber den Preis zuerkennt, zeigt er in folgenden Worten:

Auch das Weib soll wissen, woran sie kehre
Ihren Preis und ihre Ehre,
Und wem sie darnach sei bereit
In Lieb und Huld mit Stätigkeit,
Daß ihre Keuschheit, ihre Treue
Sie nie gereue.
Ich fleh' von Gott dem guten Weibe,
Daß stets im rechten Maß sie bleibe;
Scham ist der Schlußstein aller Sitte,
Nichts mehr zum Heil, das ich ihr erbitte!
Die Falsche lohnet falscher Preis,
Und also wie ein dünnes Eis
Vor Sommergluth nicht kann bestehn,
Muß schnell ihr eitles Lob vergehn.
Es wird zwar manches Weibes Schönheit
Hoch gepriesen weit und breit;
Doch ist vom Gegentheil ihr Herz,
So muß ich loben sie, wie leicht
In goldgefaßtem schmutz'gem Erz
Man Lob zu geben ist geneigt.
Nicht tadlen aber mag ich's lassen,
Wenn edeles Rubines Blitzen,
Und was du Kostbares magst besitzen,
Du willst in schlechtes Messing fassen. —
Ein Stein unscheinlich eingehüllt,
Das ist des rechten Weibes Bild;
Der edlen Frauen wahren Werth,
Von reiner Weiblichkeit genährt,

Darf nach der Farb' ich schätzen nicht,
In der sich malt ihr Angesicht,
Und nicht nach der Gestalt des Leibes,
Die nur einfaßt das Herz des Weibes;
Ist Werth ihr innen im Busen bewahrt,
So werde nicht ihr Lob gespart [1]).

II.

Epen mit weltlichem Stoffe und religiöser Tendenz.

§ 30.

Das Alexanderlied von Lamprecht, die Kaiser-Chronik u. a. m.

Wie vollständig die Kunst im Mittelalter vom christlichen Geiste beherrscht war, erhellet insbesondere aus dem Umstande, daß selbst jene Dichtungen, welche einen durchaus weltlichen Stoff behandeln, an das Religiöse anknüpfen. Alle die weltlichen Volksepen, welche um diese Zeit hervortraten, und entweder die griechische und römische Geschichte, oder altdeutsche und brittische Heldensagen zur Grundlage haben, enthalten einen Reichthum religiöser Beziehungen. Eines der werthvollsten und ältesten Epen dieser Art ist das bekannte „Alexanderlied" vom geistlichen Lamprecht. Ursprünglich in Reimprosa in oberdeutscher Mundart verfaßt, ward es später überarbeitet, die Prosa in Verse gebracht und das Ganze zum Abschlusse geführt (1187). Obgleich dieses Epos die Geschichte des heidnischen Alterthums, insbesondere Alexander den Großen behandelt, so hat doch der Dichter überall, namentlich gegen das Ende, religiöse Betrachtungen eingeflochten; so z. B. spricht am Schluß der alte Weise: zum König „dieser Stein, o Alexander ist dir und manchen anderen zur Lehre gemacht, der gierige und unersättliche Mensch gleicht dem Steine, der die eine Schale niederzog, so viel Gold man auch in die andere legen mochte. Du warst unweise, indem du wähntest, das Paradies bezwingen zu können und nicht bedachtest, daß du einst sterben müssest. Darum wandle deinen Sinn und bekehre dich von deinen Sünden, damit dir Gott vergebe." Und nun schließt der Dichter mit der Ermahnung, die Habsucht zu fliehen, und nach dem ewigen Leben zu trachten. Beiläufig um dieselbe

[1]) Die Behauptung, als ob die Poesieen Wolfram's keine Spur von Marienverehrung enthielten, findet schon in der oben angeführten Stelle (Seite 82, Anm. 1) ihre Widerlegung. Deßgleichen enthält der „jüngere Titurel" eine eben so herzliche, als sinnreiche Begrüßung der heil. Jungfrau. (Vergl. Strophe 272—275).

Zeit trat ein anderes Epos hervor, dessen Stoff unmittelbar den Kreuzzügen und den Pilgerfahrten nach Jerusalem entlehnt ist, der Geschichtsroman „Heraclius", den ein Geistlicher, Namens Otto, bereits vor dem Jahr 1187 verfaßte. Ein anderes namhaftes Epos ist die Kaiserchronik „der keiser und der kunige buoch"; es enthält die Geschichte der römischen Kaiser von Julius Cäsar bis Conrad III.; wo sich irgendwie Gelegenheit bot, hat der Dichter religiöse Materien in den Verlauf eingeflochten. Vermuthlich ist die Kaiserchronik nur eine Zusammenstellung mehrerer bereits früher verfaßter Lieder; in ihrer ältesten Gestalt mag sie um's Jahr 1147 erschienen sein; später ward sie bis Friedrich II., sodann bis Rudolf von Habsburg fortgeführt. Aus dem brittischen Sagenkreise sind die beiden Epen des Hartmann von Aue „Erek" und „Iwein" entnommen; letzteres insbesondere befaßt sich mit dem seiner Milde wegen als Vorbild aller Fürsten gepriesenen König Artus[1]), so wie mit den Heldenthaten seiner edlen Genossenschaft, den Rittern von der Tafelrunde, als deren hervorragendster Held Iwein erscheint. Auch die Aeneide (Eneit) des Heinrich von Veldeck, und der Trojanerkrieg des Rudolf von Ems haben eine religiöse Tendenz, und sind reich an frommen Sprüchen und erbaulichen Betrachtungen. Einen höhern ästhetischen Werth als diese Epen, wenn gleich einen geringern geistlichen Gehalt hat das Nibelungenlied und Gudrun, ferner Tristen und Isolde von Gottfried von Straßburg.

Anfang des Alexanderliedes.

Daz liet, daz wir hie wirken
daz sult ir rechte merken,
Sin gevouge ist vil gerecht,
iz tichte der paffe lamprecht
unde saget uns ze maere,
wer alexander wære.
Alexander was ein listich man,
vil manige riche er gewan,
er zerstorte manige lant,
philippus was sin vater genant,
daz mugit ir wol horen
in libro machabæorum;
elberich von bisenzun
der brahte uns diz liet zu
der hetiz in walischen getichtit,
ih han is uns in dutischen berichtet ect.[2])

[1]) Artus (Artur) war Fürst der Britten, zur Zeit, als diese von den Sachsen bezwungen wurden; seine Tischgenossenschaft bildeten die Ritter von der „tavelrunde", die sich vor allen andern durch ritterlichen Sinn und kühne Heldenthaten auszeichneten.

[2]) Eine Pergamenthandschrift des Alexanderliedes, die sich in Straßburg befindet, enthält nahezu 7000 Verse.

Anfang der Kaiserchronik.

In des almechtigen gotis minnen
Wil ich dissis liedes beginnen,
Daz schult ir gezogeliche verneme.
Ja mac ju vil wol gezeme
Ze horne alle vruomecheit;
Iz dunket die tummen arbeit,
Sol man sie icht leren
Odir wisdum gemeren,
Daz in were nuzze;
Sie ne phlegint nit guter wizze,
Daz sie ungerne horent sagen,
Davon sie mochten haben
Wisdum unde ere
Unde were jedoch vruome der sele.
Ein buch ist zuo dûte getichtet,
Daz unsich romiskes riches wol berichtet,
Geheizen ist iz cronica,
Iz kundet uns da
Von den babisen unde von den kuonigen
Beide guoten unde ubelen,
Die vor uns waren
Unde romiskes riches phlagen
Unz an diesen huotegen tac.
So ich allir beste mac,
So wil ich u vorcelle
Iz verneme swer der welle.
Nu ist leider in diesen ziten
Ein gewonheit witen,
Manige irdenkent lugene
Unde vugent sie ze samene
Mit schophlichen worten.
Nu vurchich vil harten,
Daz die Sele darumbe brinne,
Iz ist ane gottes minne.
So leret man die luge die kint
Die nach uns kunftic sint,
Die wellent sie also behaben
Unde wellent sie immer vur war sagen,
Lugene unde ubermuot
Ne ist niemanne guot,
Die wisen horent ungerne davon sage
Nu grife wir daz gute her ane.

Schluß.

Der babes Eugenius
Der gewarp alsus,
Er hiez iz clagen drate
Dem kuonrate
Unde dem kunige Ludewige
Daz ne stuont nicht lange wile,
Unz der abbat Bernhart
Den fursten geliebete die vart,
Er quam zu dem kunige kuonrate,
Er manete harte
Mit siner suzen lere,
Er sprach, daz selbe unser herre
In dar zuo erwelde;
Der kunic nicht langer netwelte.

§ 31.

Gottfried von Straßburg.

Tristan und Isolde, das Lied von der Gottesminne, der Hymnus auf den Heiland und die heilige Jungfrau.

Weniger Ernst der Gesinnung und Tiefe des Gemüths, wie im Parzival und Titurel, tritt uns in dem Epos „Tristan und Isolde“, des Minnesängers Gottfried von Straßburg, entgegen. Während uns Eschenbach mit besonderer Vorliebe Züge aus dem christlich frommen Leben seiner Zeit vorführt und im Parzival den

edelsten Kampf schildert, den eine menschliche Seele zu bestehen hat, den herrlichsten Sieg, den sie erringen kann, verweilt Gottfried von Straßburg in seinem „Tristan" vorzugsweise bei dem heitern Gemüthsleben und weltlichen Treiben der damaligen Hof- und Ritterwelt, die er mit aller Feinheit und Anmuth zu schildern versteht. Wenn indessen auch der Dichter hier das Leben mehr von seiner heitern Seite auffaßt, so zeigt er doch gerade in der Handhabung und Bearbeitung dieses, allerdings an das Materielle streifenden Stoffes, daß er keineswegs der weltlich gesinnte Sänger war, als welchen man ihn von gewisser Seite her hinstellen wollte. Ein Vergleich seines Epos mit andern französischen und deutschen Bearbeitungen der Tristanssage beweist, daß ihm ein reiner, edler Sinn innewohnte. Gottfried's Tristan ist jedoch nur ein Bruchstück; der Dichter endete, bevor er das Ganze zum Abschluß brachte, sowie auch die neuere Nachbildung Immermann's unvollendet geblieben ist. Wie sehr diesem Sänger auch das Heilige und Göttliche am Herzen lag, und wie leicht ihm das Ernste und Tiefe erreichbar war, zeigt sein Lied über „die Gottesminne", noch mehr sein Hymnus auf den Heiland und die heilige Jungfrau, die er mit aller Gluth eines andachtsvollen Herzens in wunderherrlichen Bildern besingt.

Die Gottesminne.

Wer Gottes Minne will erjagen,
Der muß ein jagendes Herze tragen,
Das nicht verzagen
Ihm darf auf der jagenden Weide:
Muß heldenstark und ohne Bangen,
Will er die reine Jungfrau fangen
In steter Ringerfreude.
So muß er kämpfen Nacht und Tag
Nach der geweihten Minne:
Denn Keiner sie schlafend erringen mag,
Er muß sie zwingen in den Hag,
Zum Angriff wach,
Mit reinem, festem Sinne.

Die Gottesminne ist hochgemuth,
Dabei demüthiglich und gut,
Und wer nicht thut,
Wie er sollte gegen die Minne,
Dem wird sie nimmermehr recht kund
Und minniglicher Wunden wund
Zu keiner Stund'
Wird der in seinem Sinne.
Sie ist so seliglich gemuth,
Daß sie im ganzen Herzen
Wohl ist das allerhöchste Gut,
Das allerliebste Herzensblut.
O Thorenbrut,
Die solches Heil verscherzen!

Die der Gottesminne fremde sind,
Die sind mit lichten Augen blind;
Und solch ein Kind,
Das heißt ein Kind der Erde;
Wer aber Gottes Minne fand,
Der wird ein Gotteskind genannt
Durch alles Land

Mit inniglichem Werthe.
Er wächst und blüht in Himmelsregen
Und Himmelsthaues Süße
Und über ihm schwebt Gottes Segen,
Der sein zu aller Zeit will pflegen,
Daß seinen Wegen
Die Freude rings ersprieße.

Wen Gottes Minne nie bezwang,
Nie der in hohen Freuden rang
Und guter Sang
Kann nimmermehr ihm fließen.
Wer Gottes Minne nie empfand,
Der ist ein Schatten an der Wand,
Ihm unbekannt
Bleibt Leben, Kunst und Wissen.
Wer Gottes Minne nie besaß
Im Sinn und im Gemüthe,
Der ist der Gnad' ein leeres Faß,
Blind ist sein Herzensspiegelglas,
Sein Leib ist laß
Für aller Wonnen Blüthe u. s. w.

Schluß.

Getreuer Gott, nun erbarme dich
Genädiglichen über mich,
Der Genaden ich
Bedarf von allem Herzen:
Wann meiner Sünde der ist meh
Danne Wogen in dem Bodensee,
Deß ist mir weh,
Und dulde mannigen Schmerzen:
Ich habe dich lützel meine Tage
Geminnet, das ist ohne Lögen,
Das auch ich dir Herre klage,
Ich war gegen deine Minne ein Zage,
Davon ich trage
Ein wundes Herze tögen.

Wo tugendreiche Herzen sein,
Den'n diese Klage werde Schein,
Die sollen mein
Durch Gott zu Gotte gedenken,
Und zu der süßen Mutter sein,
Daß sie dem dürren Herzen mein
Den lebenden Wein
Der wahren Reue schenken:
Das bitt ich durch das heilige Blut,
Das er goß durch uns Armen:
Seid mir zu seiner Minne gut,
Die dürres Herze blühen thut,
Und mir der Muth
In Reuen müsse erwarmen.

Nun will ich lan die Klage fahr'n,
Und will ein Lob zum andern schaar'n,
Deß man soll wahr'n
Mit lauterlicher Minne,
Mit anegehender Reinigkeit:
Der Sünde der sei widerseit
Die bär'ndes Leid
Kann bär'n und arge Sinne?
Man soll ihn gar und gar gedagen,
Wo man Lied oder Märe wolle sagen,
Wenn soll sie von dem Herzen jagen[1]).

Aus dem Hymnus an die heilige Jungfrau, von Gottfried von Straßburg[2]).

1.

Du rosen blüt, du lilijen blat,
du kunegin in der hohen stat,
der nie getrat
je frouwen bilde mere,
du herze liep für allez leit;
du fröude in rechter bitterkeit,
dir si gesait,

[1]) Die ersten Strophen sind nach der Uebertragung von Chr. Oeser, die letzten nach der von Fr. Schlosser.

[2]) Diesen Hymnus hat Conrad von Würzburg in seiner „goldenen Schmiede" nachgeahmt, ihn aber an Pracht und Reichthum der Bilder übertroffen. (Vergl. § 35.)

gesungen lob und ere:
des lebenden gotes zelle was
die liep viel sölden bäre
recht als der sunne dur daz glas
kann bringen, süezer unde daz
drang ane haz,
zu dir Krist der gewäre.

2.

Du rosen tal, du viol velt
du wunne berndez herzen gelt,
du blüender helt
du süze gotes wünne
du liehte bernder morgen rot,
daz lebende brot
gebäre du, königes künne,
daz manik vinster herze kalt
entliuhte und ouch enbrande
mit süezer minne manikfalt,
so rehte stark ist die gewalt
das wird gezalt
die lob an manigem lande.

3.

Du mineclicher blume glanz
du blümest aller megde kranz
der soelden swanz
dich hat al umbe vangen.
du bist das blüende himel ris
daz blünde blüjet manige wis
wan gotes fliz
der ist an dir ergangen u. s. w.[1])

§ 32.

Das Nibelungenlied und die Gudrun.

Unter den deutschen Volksepen nimmt das Nibelungenlied und die Gudrun, sowohl in Hinsicht auf Alterthum, als ästhetischen Werth, unstreitig den ersten Rang ein. Beide Dichtungen, im 12. oder 13. Jahrhunderte gesammelt und mit theilweisen Veränderungen niedergeschrieben, sind aus altdeutschen Sagen hervorgegangen und stellen uns die alte Heldenzeit, die dem Ritterthum voranging, in großen und treuen Umrissen dar. Was das Nibelungenlied betrifft, so spielt die Handlung hauptsächlich am Rhein, namentlich in Worms. Die hervorragendsten Helden und Persönlichkeiten sind: König Etzel (Attila), Dietrich von Bern (Gothenkönig Theodorich), die Burgunderkönige Günther und Giselher, das nordische Heldengeschlecht der Nibelungen, der gehörnte Siegfried, der König Sigmund der Niederlande und seine Gemahlin Siegelinde, Chriemhilde und Brunhilde, Ritter Hagen und Dankwart. Die Sage der Gudrun bewegt sich in Norddeutschland und einigen Gegenden der Nordsee, die unter dem Namen Irland, Island, Normandie, Dänen- und Hegolingenland erscheinen. Was das Verhältniß beider

[1]) söldenbäre: glückselige; daz: mehr, besser; gewäre: wahrhaftig; entliuhte: erleuchtete; sölden: Heil; swanz: Frauenrock, Schürze.

Dichtungen zu einander betrifft, so ist im Nibelungenliede mehr die Heldengröße und kolossale Kraft repräsentirt, während sich in Gudrun mehr das Gemüthsleben abspiegelt; Gudrun verhält sich sonach zum Nibelungenlied beiläufig, wie die Odyssee zur Ilias.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Entstehung, äußere Gestaltung, den ästhetischen Werth und die plastische Schönheit dieser beiden Dichtungen einzugehen, (letztere wurde bekanntlich von einigen Kunstrichtern so hoch angeschlagen, daß sie dieselben den homerischen Epen an die Seite stellen zu dürfen meinten), es soll hier vielmehr nur auf ihren religiösen und sittlichen Gehalt hingewiesen werden. Auch in dieser Beziehung sind beide Dichtungen von hohem Werth; sie geben uns ein treues Bild der Sitten, Thaten und Gesinnungen, des frischen, innigen, gläubigen Gemüthslebens der ersten Zeiten des Mittelalters[1]). Der reine biedere Sinn, die fromme Zucht und Sitte, die Redlichkeit und Treue, die hohe Einfalt und Sittenreinheit, die unsere Vorfahren in so hohem Maße auszeichnet, leuchtet uns hier überall entgegen. Daneben zugleich jene ungeschwächte Kraft, Besonnenheit und gesunde Beurtheilung der menschlichen Dinge, wie sie unverderbten Völkern eigen ist. Welche herrliche Charaktere kommen in den beiden Dichtungen zum Vorschein: z. B. Siegfrieds ehrliches, argloses Wesen, seine hohe Tapferkeit, die er ohne Stolz und Uebermuth übt. Wie züchtig, fromm und unschuldig erscheint Chriemhilde, wie rein, sanft und milde Gudrun, die mit so zartem Sinne bemüht ist, den Zwist der Feinde zu schlichten, und Alles in Liebe mit einander zu versöhnen; wie anhänglich und theilnehmend Hildburg! Und welch' edler biederer Sinn tritt uns in Ortwein und Hartmut entgegen! Allerdings gibt sich bisweilen auch wilder Trotz, Rauhheit und Derbheit kund; allein man darf nicht übersehen, daß die Handlung in die Tage der Völkerwanderung fällt, manches somit in der Rohheit jener Zeiten seine Entschuldigung findet. Zudem erscheint die wilde Leidenschaft und der ungebändigte Trotz hier keineswegs als Ergebniß verderbter, böswilliger Gesinnung, sondern als Uebermaß natürlicher Kräfte und Triebe. Endlich kann nicht geläugnet werden, daß der Dichter selbst da, wo die Leidenschaft und Wuth bis zum Aeußersten fort-

[1]) Religiösen Inhalts sind besonders die Stellen im Nibelungenlied, Vers 8820—8895, 9560—9625, 15500—15560, 10465—10495.

schreitet, immer ein gewisses Maß beobachtete, und durch Gegenüberstellung milder Züge wieder einiges Licht in die furchtbaren Schatten zu bringen wußte. Was das Nibelungenlied betrifft, so liegt demselben eine tiefe ethische Bedeutung zu Grunde: der Dichter hatte ohne Zweifel die Absicht, zu zeigen, daß der Unthat und Schuld die Strafe auf dem Fuße folgt, indem er Lüge und Rache als Hauptgewebe durch das Ganze ziehen läßt. Zur Erläuterung der religiösen Anschauungsweise, wie sie sich in Gudrun ausprägt, mögen folgende Stellen dienen; die erstere zeigt uns, wie man nach dem Kampfe die Todten — Freund und Feind — bestattete, und an der Stelle ein Kloster gründete.

Wer dort gelassen hatte
einen theuren Leib,
gab Beisteuer dem Hause,
es sei Mann oder Weib,
zum Seelenheil der Leiche,
die hier ruht in der Klause;
dadurch ward es gar mächtig,
dreihundert Hufen dienten bald dem Hause.

Gott sei dann allen gnädig,
welche ruhen dort
und andern in dem Lande!
Jetzo zogen fort,
die gesund noch waren
auf dem Wulpensande,
und nach all den Sorgen
kamen sie heim in ihrer Herren Lande.

Es war in einer Fasten
um die Mittagszeit,
geschwommen kam im Meere
heran ein Vogel weit.
„Weh, sprach sie, schöner Vogel,
es macht mir Leiden schwere,
daß du einher mußt schwimmen
auf dieser Fluth!“ so sprach die Maid, die hehre.

In menschlicher Stimme
zu antworten begann
Gottes hehrer Engel,
als wäre es ein Mann:
ich bin von Gott ein Bote,

und willst du mich befragen,
edle, hehre Jungfrau,
will ich dir Kunde von den deinen sagen.

Als die edle Jungfrau
die Stimme hier vernahm,
konnte sie nicht glauben,
daß jemals so zahm
ein Vogel werde, daß er
zu reden gar anfinge;
doch hörte sie die Stimme,
als ob aus eines Menschen Mund sie ginge.

Da sprach der hehre Engel:
„Bald wirst du Gutes seh'n,
du arme Weggeführte,
viel Freud soll dir gescheh'n.
Willst du mich befragen
nach deinem Heimathlande,
ich bin der deinen Bote,
den Gott dir her zum Troste sandte."

Da fiel zum Sande nieder
die edle Gudrun bald;
als flehte sie um Gnade
von Gott in Kreuzgestalt.
Sie sprach dabei zu Hildburg:
wohl uns ob dieser Ehren,
die uns Gott gewähret!
nun muß unser Trauern bald aufhören.

Da sprach die Unglücksel'ge:
„Da Christ dich hat gesandt
uns verirrten Kindern
zum Trost her in das Land,
sollst du mich lassen hören,
Bote, du mein Guter,
lebet noch Frau Hilde,
die war der armen Gudrun Mutter?"

Didactische Gedichte.

§ 33.

Die Tochter von Sion von Bruder Lamprecht, Meister Freydanks Bescheidenheit, der welsche Gast u. a. m.

Die vielfachen Uebertreibungen, in die der Minnegesang ausartete, namentlich die schlechten Nachahmungen der Epen des Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg hatten zur Folge, daß sich ernste Stimmen gegen den Minnegesang und die Sagendichtung überhaupt, als weibische Tändelei und kindische Märchen erhoben. Schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts traten mehrere Sänger mit der bestimmt ausgesprochenen Tendenz hervor, einen Gegensatz gegen die weltlichen Ritter- und Heldenlieder zu bilden, indem sie ausschließlich geistige Gegenstände in's Bereich ihrer dichterischen Darstellungen zogen. Während Wolfram und Gottfried das Religiöse und Mystische in den epischen Stoff einflochten, zogen jene es vor, die Glaubens- und Sittenwahrheiten gesondert zu behandeln und in eigenen Lehrgedichten darzustellen. So entstanden mehrere Dichtungen, größeren und geringeren Umfanges, worin wir das biblisch und kirchlich Gegebene in Sentenzen oder allegorischer Form vorgetragen sehen. Diesen Sängern gebührt um so mehr Anerkennung, als sie sich mit ihren Werken, nicht wie die andern Minnesänger, zunächst an die Fürsten und Ritter, sondern gleich den Legendendichtern vorzugsweise an das Volk wandten, und diesem eine ernste Unterhaltungspoesie boten.

Das trefflichste Lehrgedicht dieser Art ist „die Tochter von Sion" des Bruder Lamprecht zu Regensburg; Lamprecht lebte in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts: in jüngeren Jahren huldigte er der Welt und ihren Freuden, bald aber erkannte er, wie eitel und nichtig das irdische Treiben ist, und bereute seine Thorheit. Um seine Sünden abzubüßen und sich mit Gott zu versöhnen, entsagte er der Welt und begab sich in ein Franziskanerkloster zu Regensburg, wo man ihn freundlich aufnahm. Hier war es, wo er auf Veranlassung des Provinzials Gerhard das allegorisch geistliche Gedicht „die Tochter Sion" verfaßte; seine Aufgabe war, zu zeigen, daß die Seele nur durch unabläßligen Kampf ge-

gen die sinnliche Lust und Abtödtung des Fleisches zur Anschauung Gottes und zur ewigen Vereinigung mit ihrem himmlischen Bräutigam, dem göttlichen Heilande, gelangen könne. Allegorie und sittliche Lehre sind im Gedichte vorherrschend; es zeichnet sich durch mystische Tiefe und Innigkeit aus: die Form ist würdig und edel. Was der Dichter unter einer Tochter Sions versteht, sagt er in Folgendem:

Die Sele die got lieben hat,
haizet ain tohter von Syone;
die mit der werlte ummegat,
ist ain tohter von babylone[1]).

Eines der bekanntesten Lehrgedichte geistlichen Inhalts ist die „Bescheidenheit" von Meister Freydank (Vridanc). Der Verfasser dieses planmäßig angelegten, wohlgeordneten Lehrgedichtes entwickelt ein reiches, gründliches Wissen von göttlichen und menschlichen Dingen, von Gott, Natur, Staat und Kirche. Das Gedicht wurde in Syrien verfaßt, und zwar in der Zeit vom Einzug Kaiser Friedrich's II. in Jerusalem und seiner Abfahrt nach Europa; es umfaßt 53 Abschnitte, welche hauptsächlich moralische und dogmatische Doctrinen behandeln, z. B. vom Reichen und Armen, vom Spiel und den Sorgen, von Gott, der heiligen Messe, vom Papst und den zwei Schwertern, dem geistlichen und weltlichen, von den Kreuzzügen u. a. m. Der Verfasser läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben[2]). Thomasin Zirkler (Tirkeläre) verfaßte ein Lehrgedicht, „der wälsche Gast" genannt; es enthält verschiedene moralische Lehren, die zunächst an den Ritterstand gerichtet sind. Das Gedicht zerfällt in sechs Bücher; das fünfte Buch enthält Folgendes: es gibt zweierlei geistliche Güter, ein höchstes — Gott, und ein zweites, durch welches man zu jenem gelangt — die Tugend. Dann gibt es noch ein fünftes, das an und für sich weder gut noch schlecht ist, nämlich: Lust, Macht, Ehre, Reichthum, Adel, Herrschaft. Diese letzteren Dinge sind dem Rechtschaffenen Mittel zum Guten, dem Bösen

---

[1]) Eine Pergamentschrift, die im Jahre 1314 gefertigt wurde, enthält 4264 Verse.

[2]) W. Grimm, Wackernagel u. a. bezeichnen den Walther von der Vogelweide als den Verfasser, der es unter dem Namen Vridanc gedichtet habe; Lachmann und andere bezweifeln es.

Werkzeuge zum Schlechten, und ein Rüstzeug des Teufels, womit er die Bösen zu sich herabzieht, denn der Mensch hat die Wahl, auf der Leiter der Tugend zum Himmel, und auf der des Lasters zur Hölle herabzusteigen, und da die Sünden den Menschen beschweren, so hat derjenige, der auf der Himmelsleiter aufwärts steigen will, stets die beschwerlichere Aufgabe, weil das Schwere niederzieht. Im sechsten Buche werden Lehren und Sittenvorschriften ertheilt, womit sich die Ritter gegen die sinnliche Lust waffnen sollen. Ein umfassendes und tief religiöses Lehrgedicht ist das von Hartmanu „über den Glauben“; eine Pergamenthandschrift aus dem dreizehnten Jahrhundert enthält noch 3800 Verse. Unter die bessern Lehrgedichte sind noch zu rechnen, die des Mönchs Werner vom Niederrhein: „die vier Räder“, eine Symbolisirung der Geschichte unsers Heilandes, ferner dessen Gedicht über „die christliche Tugend.“ Der Mönch Arnold verfaßte ein didactisches Gedicht über „die sieben Gaben des heil. Geistes.“ In ähnlicher Weise dichtete Reinmar von Zweter einige hundert Sprüche, die das sittliche und kirchliche Leben zum Gegenstande haben, deßgleichen der Stricker und der Teichner. Lehrgedichte von geringerem Umfange und von unbekannten Verfassern sind „das himmlische Jerusalem“, das Buch „von den sieben Siegeln“ u. a. m.

Aus „der Tochter von Sion.“

Vater, Sun, heiliger gaist,
wis meiner Sinne vollaist,
Daz ich mich gedihte
diz buoch so georden und gerihte,
Daz sein mir danchen mueze
brueder gerhart der sueze,
Der minnern brueder ist er
Provincialis minister
in deutschen landen oben.
Man darf mich nicht darumb loben,
Er ist der red ain urhab,
von seinem munde er mir gab
Die materie und den Sin,
davon ich sein alrerst began;
Nu wil ich ez machen durch in,
So ich allerbeste chan,
Hie heb ichz in den namen drin.

Nu mag man sprechen ze mir:
brueder lamprecht, nu was dir
Die werlt lieber denne got
und lebtes wider sein gebot
Manigen tag und manig jar.
laider mir, daz ist war.
Des sprich ich meine Schulde;
ich han wider gotes hulde
Meiner tage getan so vil,
daz mir die zal ist ane zil.
Von got ich mich versten began,
do hueb ich ze dienen an
Der werld an allen den sachen,
da ich chunde zue gemachen.
Ich was zue der werlde hœheres muetes,
denn ich geburt wær oder guetes
Leipleiches Scheines het ich gnueg,

den ich mit ubermuete trueg
Nah der werlde uppichait.
daz ist mir innechleiche lait
Und rewet mich so sere
daz ich got immer mere
Bezzern wil und buezen:
ich waiz in auh so suezen,
Daz im verre mer ist bei
gnaden, denn mir Sunden sei.
Nu bitet got, daz er sich
geruech erbarmen uber mich
Unde mir die gnade gebe,
daz ich so gaistleiche lebe,
Daz er gerueche varn lan
Swaz ich der werld gelebet han.

„Vom Glauben."

(Anfang.)

Swer an der Sele wil genesen
unde mit gote in sime riche wesen,
der sol got minnen
vor allen werltdingen
unde sol ime wesen untertân
Sime gebote gehorsam
den heiligen gelouben
Sol er ane scowen.

(Schluß.)

Daz mir so wol gelinge
des wesen in minen gedinge
alle mit ire gebete
zu deme himelischen gote
die da horent sprechen
dise rede rechene,
di ih arme hartman
von deme heiligen gelouben han getan
mit innichlicher genste
do mer unse kunste
also lutzitt weren
zo so getaner lere etc.

Lyrische Gedichte.

§ 34.

Walther von der Vogelweide.

Weniger als die vorgenannten Dichtgattungen ward in dieser Periode die Lyrik gepflegt; am meisten that sich auf diesem Gebiete Walther von der Vogelweide hervor, er betrat sonst kein anderes. Seine Lieder sind jedoch größtentheils weltlichen Inhalts, und zunächst an Fürsten, Ritter und Frauen gerichtet, wie er denn selbst gesteht, daß er vierzig Jahre von der irdischen Minne gesungen, dann erst zu der himmlischen sich gewendet habe. Besonders gerne erging er sich in Lobpreisungen der Frauen, ja der Gedanke an gute Frauen ist ihm ein Trost in schweren Zeiten. „Wer verholene Sorgen trägt, der gedenke an gute Frauen, er wird erlöst, und gedenke an lichte Tage, die Gedanken waren stets mein bester Trost." Indessen versuchte sich Walther im höhern Alter bisweilen auch auf

religiösem Gebiete, erreichte hier aber lange nicht die Wärme und Tiefe eines Wolfram von Eschenbach; seine religiösen Lieder sind zumeist etwas nüchtern. Eines der bessern ist der lyrische Erguß seiner Empfindungen beim Eintritt in's gelobte Land[1]).

„Nun erst leb' ich ohne Beschwerde,
Seit sich meinem Auge weis't,
Dieses Land und diese Erde,
Die man also lobt und preist.
Mein ist, was ich je erbat,
Ich bin kommen, wo den Pfad
Gott im Menschenbilde trat" u. s. w.

Am meisten Aufsehen erregte Walther durch sein feindseliges Auftreten gegen den Papst und den Clerus, wozu ihn sein abhängiges Verhältniß zu Philipp von Schwaben und Friedrich II. trieb; während Wolfram von Eschenbach sich auf die Seite der päpstlichen Parthei (Otto von Braunschweig) neigte, schlug sich Walther auf die Seite seines Gegners Philipp von Schwaben. Diese seine politische Richtung blieb nicht ohne Einfluß auf seine Lyrik, namentlich erklärt sich hieraus der gehässige Ton, womit er sich in den Liedern „Fluch und Segen" und „die zwei Jungen" und mehrern andern ausdrückte[2]). Je trotziger er sich aber gegen den Papst geberdete, desto unterwürfiger und höfischer bewies er sich gegen die Fürsten, und er verstand es sehr wohl, sich bei ihnen zu milden Gaben zu empfehlen und seine Gedichte hierauf zu berechnen. So wandte er sich an den Kaiser Friedrich II. mit der Klage: „Man läßt bei reicher Kunst mich ganz verarmen; Gern' möcht' ich, könnt' es sein, am eignen Heerd erwarmen. Wie lustig wollt' ich von

[1]) Walther von der Vogelweide machte einen Kreuzzug mit und führte überhaupt ein viel bewegtes Wanderleben; wie er denn in einem Gedichte an die deutschen Frauen sagt: „ich han Lande vil gesehen." Seine Geige mit sich führend, machte er seine Reisen meistens zu Pferde und ließ seine Lieder an Höfen und auf Straßen ertönen. Seine Grabstätte befindet sich im Hofe zum Neumünster in Würzburg.

[2]) Dieß mag wohl auch der Grund sein, warum Walther protestantischerseits so sehr gefeiert und nicht nur als der größte Minnesänger gepriesen, sondern gewissermaßen auch für einen Vorläufer der Reformatoren erklärt wird. — Die Kirchenlieder, die in dieser Periode hervortraten, hat man in der Abhandlung über die kirchliche Tonkunst aufgeführt.

den Vöglein singen, von den Blumen auf der Haide, wie vor Jahren schon." Kaiser Friedrich beschenkte ihn hierauf mit einem Lehen, das ihm reichen Unterhalt gewährte. Am meisten geistig verwandt mit Walther ist Heinrich von Ofterdingen, der sich gleichfalls nur der irdischen Minne zuwandte, und ein Lobgedicht auf den Herzog Leopold von Oesterreich verfaßte. Da dem Walther das Gedicht über „die Bescheidenheit" zugeeignet wird, so mögen hier einige Stellen folgen.

Aus Meister Freydanks Sprüchen.

Wer um diese kurze Zeit
die ewige Freude geit,
der hat sich selber gar betrogen
und zimmert auf den Regenbogen.

Wer Gott liebet, als er soll,
deß Herz ist aller Tugend voll.

Welch Mensch lebt in Gottes Gebot,
in dem ist Gott und er in Gott.

Gott erhöhet alle Güte,
und erniedert Hochgemüthe.

Es sei übel oder gut,
was Jemand im Finstern thut,
oder im Herzen wird erdacht,
es wird doch gar an's Licht gebracht.

Der kleinste Halm, den Gott erschafft,
geht über aller Welten Kraft.

Gott schuf nie einen Halm so schwachen,
den Jemand also möge machen.

Gottes Wort nichts übergeht,
als der Mensch, den er geschaffen het:
Fische, Würmer, Vögel und Thier
halten ihr Recht besser, als wir.

Gott hörte auf Moses Gebet,
ohn' daß Moses den Mund aufthät.
Weß' noch ein reines Herz begehrt,
Deß wird es ohne Wort gewährt.

Ein weiser Herre gerne hat
weiten Freund und engen Rath,
Mancher durch seine Missethat
seines Knechtes Knecht zum Herren hat.

§ 35.

Konrad von Würzburg.

Die goldene Schmiede, der Welt Lohn u. a. m.

Unter den lyrischen Gedichten geistlichen Inhalts gebührt denen des Konrad von Würzburg ohne Zweifel die erste Stelle. Ueber die Lebensverhältnisse dieses letzten Minnesängers von Bedeutung ist nur wenig bekannt; er starb im Jahr 1287, wahrscheinlich in vorgerücktem Alter, denn er nennt in seinem „trojanischen Krieg" das Dichten seine alte Sitte. Nach Einigen liegt er in Basel, nach Andern (Würzburger Handschrift) zu Freiburg im Breisgau

begraben. Daß Konrad nicht von Adel war, erhellet theils aus seinen eigenen Worten, „wär' ich edel, ich thäte ungerne eime jeglichen thoren lieb, der die meister als ein dieb ir künste wollte rouben", theils wird dieß aus dem Umstand gefolgert, daß sich in der Pariser Handschrift neben seinen Gedichten kein Wappen befindet.

Konrad war der lateinischen Sprache kundig, auch in der Mythologie bewandert, denn er mischt häufig mythologische Bilder ein; auch zeugen seine Gedichte, besonders sein „Sylvester" von gründlicher, theologischer Gelehrsamkeit, weßhalb Hugo von Trymberg von ihm sagt, daß nur gelehrte Geistliche, nicht aber Laien an Konrads Gedichten Wohlgefallen fänden (Renner 2163). Was seine poetische Begabung betrifft, so besaß er große Lebhaftigkeit des Geistes, reiche Phantasie und Fülle der Rede; wenn er sich auch in der Beschreibung bisweilen in die Breite verliert, und zu lange einen Gedanken fortspinnt, so ist doch seine Darstellung im Ganzen genommen belebt, gefällig, die Farben allezeit frisch, Sprache und Versmaß handhabt er mit Sicherheit. Konrad bewegte sich mit seinem dichterischen Denken vorzugsweise auf religiösem Gebiete: ritterlichen Stoff behandelte er, der Bürgerssohn, nur selten; mit desto größerer Vorliebe wandte er sich der heiligen Geschichte und Legende zu. Unter diesen zeichnen sich besonders aus: der heilige Sylvester, die Legende vom heiligen Alexius, die Bekehrung Constantin's. Im Sylvester entfaltet der Dichter einen Reichthum gelehrten theologischen Wissens, indem er in einem Streit des Papstes mit den berühmtesten jüdischen Gelehrten die christlichen Glaubenswahrheiten auseinandersetzt. In seinem Trojanerkrieg zeigt er gründliche Kenntniß der Schriften des alten Testaments, denn er verbreitet sich nicht nur über Salomo, David und Samson ausführlich, sondern legt auch der Pallas und Juno, Sprüche Salomons in den Mund. In einem didactischen Gedichte „der Wörlde lôn" (der Welt Lohn) versinnlicht er einen schönen, sittlichen Gedanken: der Held des Gedichts ist Wirnt von Gräfenberg, ein reicher Ritter, der der Welt und ihren Freuden huldigte[1]). Als dieser eines Tages in seinem Gemache saß, in einem Minnelied vertieft, trat plötzlich eine weib-

[1]) Wirnt von Gravenberg (Gräfenberg bei Nürnberg) ein fränkischer Ritter, dichtete um's Jahr 1212 die Geschichte von Wigalois, und nahm im Jahr 1228 an einem Kreuzzug Theil.

liche Gestalt von wunderbarer Schönheit und königlichem Schmuck zu ihm hin. Der Ritter ist nicht wenig über diese Erscheinung betroffen, entbeut aber der hohen Frau seinen Gruß; diese erwiedert den Gruß und stellt sich ihm als seine Herrin dar, deren Dienstmann er so lange gewesen, und dem sie jetzt den Lohn für seine treuen Dienste erstatten wolle. Wirnt erinnert sich nicht, ihr je gedient zu haben, ist aber bereit, ihr, wofern sie es gestatte, bis an sein Ende zu dienen, und fragt nach ihrem Namen und Lande. Die Frau entgegnet, daß er sich ihrer durchaus nicht zu schämen habe, selbst Kaiser und Könige seien ihr unterthan, nur Gott allein sei mächtiger als sie, „sie seie die Welt, der er so lange gedient habe, und die ihn jetzt belohnen wolle.“ Mit diesen Worten kehrt sie ihm den Rücken, der einen scheußlichen Anblick bietet; sofort verschwand sie. Wirnt erkennt jetzt, wie nichtig der Lohn der Welt sei, scheidet von Frau und Kind, nimmt das Kreuz und zieht gegen die Ungläubigen. Nach einem bußfertigen Leben stirbt er eines seligen Todes.

Der Wërlde lon.

Des antwurte im diu schœne do
Sie sprach gezogenliche also:
„Vil lieber friunt, daz sol geschëhen:
ich wil dir gërne alhie verjëhen
mines hochgelovten namen
du endarft dich nimmer dës geschamen,
daz du mir undertænic bist.
Mir dienet swaz uf ërden ist,
hordes unde guotes.
ich bin so hohes muotes,
daz keiser unde küniges kint
alle under miner krone sint;
graven, vrien, herzogen,
die habent mir ir knie gebogen
und leistent alle min gebot.
ich entfürchte nieman ane got,
der ist gewaltic über mich.
diu Wërlt bin geheizen ich,
dër du nu lange hast gegërt.
lones solt du sin gewërt
von mir, also ich dir zeige nu
hie kume ich dir, daz schouwe du.“
Sus kerte si im den rücke dar,
der was in allen enden gar
bestecket und behangen
mit ungefüegen Slangen,
mit kroten unde nateren;
ir lip was voller blatteren
unde ungefuegen eizen;
vliegen und ameizen
ein wunder drinne sazen:
ir fleisch die maden azen,
unz uf daz gebeine.
Si was so gar unreine,
daz von ir blœden libe wac
ein also engestlicher Smac,
den nieman kunde erliden.
ir richez kleit von Siden
was vil jæmerlich gevar
bleich alsam ein asche gar.
Hie mite schied sie dannen[1]).

[1]) Franz Roth hat von dieser Dichtung eine treffliche Ausgabe veranstaltet. Frankfurt a. M., Herrmann'sche Buchhandlung, 1843.

Die vorzüglichste lyrische Dichtung des Konrad von Würzburg, wie überhaupt dieses Abschnittes ist, sowohl was religiösen Gehalt und poetischen Schwung, als die Eleganz der Diction, Reichthum und Glanz der Bilder betrifft, die sogenannte „goldene Schmiede“. Dieses Gedicht, welches seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand, viel gelesen und abgeschrieben ward, enthält einen hymnenartigen Lobgesang auf die Himmelskönigin oder „Himmelskaiserin“, wie man damals die heil. Jungfrau zu nennen pflegte; sie umfaßt 2000 Verse. Der Dichter vergleicht sich darin mit einem Schmied, der ein kostbares Geschmeide von Gold und Edelsteinen der Himmelskaiserin fertigen und ihr zu Füßen legen wollte. Die zum Vortrag der Dichtung nöthigen Glieder des Körpers nennt er sein „Werkzeug“, die Zunge seinen Hammer, die in Bildern und Gleichnissen ausgedrückten Mysterien des Glaubens, sind die Edelsteine, die er zu einem schimmernden Geschmeide in das Gold seiner Rede faßt. Im Eingang drückt der Dichter sein Bedauern aus, daß er dem hohen Gegenstande nicht gewachsen sei, beiläufig in folgender Weise: „Könnte ich in der Schmiede meines Herzens ein Gedicht aus Gold schmelzen und lichten Sinn als Karfunkel in das Gold fassen, so würde ich ein weithin strahlendes Lob deiner Würde, hohe Himmelskaiserin, schmieden. Allein, wenn sich auch meine Rede gleich dem Fluge des Adlers emporschwingen wollte, so wäre doch der Schwung meiner Worte außer Stande, mich zur Höhe des Lobes emporzutragen, das deiner würdig wäre. Eher würde Marmor und Edelstein von einem Halme, und Diamant von weichem Blei durchschnitten, ehe ich mich zu dem erhabenen Lobe aufschwingen könnte, das dir gebühret.“

Ey künd ich wol enmitten
in mines herzen Smitten
getihte uz golde smelzen,
und liehten Sin gevelzen
von karfunkel schone drin
dir, hohiu himelkeiserin,
So wold ich diner wirde ganz
ein lop durchliuhtic unde glanz
dar uz vil harte gerne smiden.
nu bin ich an der künste liden
So meisterlichen nicht bereit
daz ich nach diner werdekeit
der zungen hamer künne slahen,
oder minen munt also getwahen
daz er ze dinem prise tüge.
ob immer uf ze berge vlüge
min rede alsam ein adelar,
din lop enkünd ich nimmer gar
mit Sprüchen überhœhen. (V. 1—20.)

* * *

der marmel und daz helfenbein
wirt mit halmen e durchbort,
e daz man diner wirde ein ort

mit tiefer rede vinde.
mit eime blie linde
durchgrebt man e den adamas
und brichet nicht ein dünnez glas
mit einem Slegel stehelin,
e man die hohen ere din
mit worten übergiudet. (V. 34—44.)

Sofort preist der Dichter in einer Reihe glänzender Bilder und Gleichnisse die strahlenden Vorzüge und Tugenden, die erhabene Würde und Glorie der Mutter des Herrn. Vom Leben Mariä selbst wird nur wenig erwähnt, das Ganze besteht hauptsächlich aus Lobpreisungen und Bildern, die in künstlerischer Ordnung an einander gereiht und in welche die Geheimnißwahrheiten des christlichen Glaubens eingeflochten sind. Was diese Bilder und Gleichnisse betrifft, so sind dieselben, wie selbst W. Grimm gesteht, ebenso dem poetischen, wie dem frommen Gefühle gemäß, schön gedacht, einfach und bedeutungsvoll zugleich, sie genügen ebensowohl dem bloß poetischen Sinn, wie der tiefsinnigsten Betrachtung [1]). Aber nur die wenigsten von diesen Bildern und Gleichnissen sind poetische Erzeugnisse Konrad's, die meisten finden sich schon bei frühern Dichtern, in den lateinischen Kirchenhymnen und Antiphonen, in den Predigten des Mönchs Berthold in Regensburg, in Lohengrin, Freidank, im Lobgesang des Gottfried von Straßburg, in den Legenden des Rudolf von Ems, ja manche schon in Ottfried's Evangelienharmonie, wo Maria unter andern eine „Taube ohne Galle", ein „Edelstein", Wonne der Engel genannt wird. (I, 3., I, 25. 27., V, 5. 21.). Aber auch die vorgenannten Dichter haben die fraglichen Symbole und Gleichnisse nicht erst gebildet, sondern sie vielmehr den Kirchenschriftstellern entnommen, die sie ihrerseits aus der heiligen Schrift, namentlich aus dem hohen Lied, den Psalmen und Propheten schöpften, und dieselben vermöge ihrer symbolischen Auffassung der heil. Schrift, wonach das Neue Testament im Alten vorgebildet und Maria insbesondere im hohen Liede angedeutet ist, auf die Jungfrau Maria übertrugen. Manche der auf Maria angewandten bildlichen Ausdrücke und Gleichnisse sind von seltsamen Erscheinungen in der Natur hergenommen, deren Wunder uns ein Spiegel der göttlichen Geheimnisse sind. Diese letzteren Bilder, deren sich in der goldenen Schmiede eine Menge vorfindet, mögen als Eigenthum der Dichter, namentlich des Konrad von Würzburg gelten.

[1]) Die goldene Schmiede, von Wilhelm Grimm, Berlin 1840, Seite 22.

In keiner andern Dichtung finden wir einen so überschwenglichen Reichthum prachtvoller, auf die heilige Jungfrau bezogener Bilder, Symbole und Gleichnisse angehäuft, und zugleich mit so viel Geschick und Freiheit des Geistes behandelt, wie in der goldenen Schmiede, was eben so vortheilhaft von Konrad's theologischer Bildung, wie von seinem poetischen Talente zeugt.

Die vornehmsten Bilder und Gleichnisse, mit denen der Dichter die Himmelskönigin preist, sind: 1) Aus der heil. Schrift entlehnt. Maria wird genannt die Gerte Aarons, welche, obgleich dürr, dennoch grünte, blühte und Mandeln trug, nach 4 Mos. 17, 8. Die blühende Gerte von Jesse, nach Jesaias 11, 10. und Röm. 15, 12. Der beschlossene Garten, den Gott selbst hütete, nach dem hohen Lied 4, 12. Das Siegel, auf welches die Gottheit sich abdrückte, nach dem hohen Lied 8, 6. Der versiegelte Brunnen, den die göttliche Sonne beschien und entzündete, nach dem hohen Lied 4, 12. Die Pforte des Tempels gen Morgen, die verschlossen war, und in die nur der Herr einzog, nach Ezechiel, 44, 1. Eine triefende Honigwabe, denn aus ihr selbst fließt Milch, Balsam und Honig, hohes Lied 4, 11. Sie ist der feurige Busch, auf dem sich der Herr vor Moses herabließ, und der unversehrt blieb. Sie ist die Rose, ohne der Sünde Dornen, nach dem hohen Lied 2, 2. Davids Thurm, hohes Lied 4, 4. Myrrhe, hohes Lied 3, 6. Sie ist die Taube Noahs; wie diese, bringt sie den grünen Zweig des Friedens und Heils. Und da Maria den bösen Feind verjagt und seine Macht zerstört, so gleicht sie der Judith, die dem Holofernes den Kopf abschlug. Sie ist der Granatbaum, nach dem hohen Lied 14, 13. Sie ist die Morgenröthe, die den Tag verkündet, nach dem hohen Lied 6, 9., aber auch der Mond, der von der Sonne sein Licht erhält. Sie trägt eine Krone von zwölf Sternen auf dem Haupt, hat die Sonne zum Kleid, und der Mond ist ihr Schemel, Offb. Joh. 12, 1.[1]). Und weil sie vom Feuer des heiligen Geistes berührt und gebräunt worden ist, wird sie auch „die schwarze“ genannt, nach dem hohen Lied, 1, 4. (Goldene Schmiede

---

[1]) In dieser Weise haben auch die Maler im Mittelalter die heilige Jungfrau dargestellt, insbesondere die unbefleckte Empfängniß: (vergl. Murillo).

V. 1934.[1]). — 2) Von den auffallenden Erscheinungen der Natur sind folgende Bilder hergenommen: die Jungfräulichkeit Mariä wird verglichen mit dem durch das Glas scheinenden Licht: wie die Sonne durch das Glas scheint, so ward Maria von Gott durchdrungen. Sie wird ferner verglichen mit dem Krystall und Beryll, welche kalt bleiben, während eine Kerze durch sie entzündet wird; ebenso ward durch den göttlichen Schein Christus, das wahre Licht, entzündet; mit einem Spiegel, der tausend Bilder aufnimmt und doch nicht verletzt wird. Eine blühende Aloe wird sie genannt, weil diese nur einmal blüht; die Aue, die, vom Himmelsthau begossen, Blumen trägt; eine Rose im Himmelsthau, denn sie empfing den süßen Thau des Himmels; sie gleicht dem Gespinnst des Seidenwurmes, wie das Seidenwürmlein im Gespinnst, so ward Christus bei ihr gefunden. Wie das Einhorn, der Sage gemäß, nicht gefangen werden kann, aber freiwillig zu einer reinen Jungfrau kömmt und in ihrem Schooße entschläft, wo es gefangen wird, so ist Christus zu Maria gekommen (V. 250—280). 3) Um ihre Reinheit und hohe Würde auszudrücken, werden unter andern folgende Bilder gebraucht: Gottes Tabernakel, Balsam-Schrein, das Himmelsnest des Pelikans, Rosenanger, Liliengarten, Minneblüthe, Meeresstern, denn sie erleuchtet die Nacht des Lebens, und führt zum Heil; Himmelhort, der Engel Augenweide, Wünschelgerte der Gnade. Als Mutter und Jungfrau zugleich wird sie „muotermeid“ und „meidmuoter“ genannt. — Diese und eine Menge ähnlicher Bilder und Gleichnisse weiß der Dichter sinnig in seinen Lobgesang einzuflechten und passend zu erweitern.

Wenn Konrad von Würzburg das Lobgedicht des Gotfried von Straßburg hoch über das seinige stellt (V. 95—105), so zeugt dieß von der edlen Bescheidenheit des Dichters, denn er hat jenen Hymnus auf die allerseligste Jungfrau nicht nur erreicht, sondern zum Theil noch übertroffen, wenigstens im Prunk der Rede und Reichthum an Bildern. Die goldene Schmiede stand daher auch

[1]) Auf diese Stelle mag wohl die byzantinische Malerei Bezug genommen haben, wenn sie die Muttergottesbilder in braunem oder schwarzem Colorit darstellte, was wir heute noch an manchen Muttergottesbildern in Wallfahrtskirchen sehen. Vergl. Malerei „die Marienbilder.“ § 93.

lange Zeit in hohem Ansehen, und wurde von mehreren namhaften Dichtern der darauf folgenden Periode nachgeahmt, insbesondere von Hugo von Langenstein in seinem Leben der heiligen Martina (1293); von Peter Suchenwirth in seinen sieben Freuden Mariä, ebenso von Frauenlob. Auch wurde die goldene Schmiede bis zum sechszehnten Jahrhundert vielfach abgeschrieben; die jüngste noch vorhandene Abschrift ist vom Jahr 1497. — Daß Gervinus über diese Dichtung abspricht, ist begreiflich: wer den rationalistischen Standpunkt festhält und den verderbten Zeitgeschmack zum Maßstab nimmt, der kann an der goldenen Schmiede, worin sich die kindlich fromme Verehrung der allerseligsten Jungfrau so innig und sinnig ausspricht, kein Gefallen finden.

Der eigentliche Lobgesang Mariä beginnt also (V. 139):

Maria, muoter unde maget,
diu sam der morgensterne taget
dem wiselosen armen her,
daz uf dem wilden lebemer
der gruntlosen werlde swebet.
du bist ein licht, daz immer lebet,
unt im ze sælden je erschein
swenne ez der Sünden agetstein
an sich mit sinen kreften nam
swaz diu syrêne trügesam
versenken wil der schiffe
mit süezer dœne griffe,
diu leitest, vrowe, du ze stade;
din helfe ûz tiefer sorgen bade
vil mangen hât erlediget.
din lop hat uns gepredigei
Dominicus und Franciscus.
der hellebasiliscus
schaden vil von dir begreif:
din tugent schuof daz uf in sleif,
des todes hagel und sin risel.
bi dir bezeichent ist diu wisel,
diu daz hermelin gebar,
daz den slangen eitervar
ze tode an siner krefte beiz,
und sinen bluotvarwen sweiz
rêrte durch ir beider sturm.
dô Lucifer der hellewurm

uns den aphel ezzen sach,
davon ze sterben uns geschach,
dô quam uns din geburt ze staten,
und warf uns an der wünne schaten
ûz biterlicher nœte warm.
Christ der hohe himelharm
slouf in der tiefen helle tunc,
und beiz den mortgitigen unc
ze tôde an aller siner maht.
an dem criuce in übervaht
dines edelen kindes lip,
da von dû bist vür elliu wip
gerüemet unt gesegenet.
begozzen unt beregenet
mit dem himeltouwe
dû bist erhœhet, vrouwe,
sam in Sion der Cypriân
und der cêder in libân
sich uf ze berge leichet.
din tugent hôhe ûf reichet
sam in Cades der palmen ris.
du bist ein lebendez paradis
vil maniger edelen bluomen.
ob allen kardamuomen
din süezer smac sich wæhet:
er riuchet unde dræhet
vür den balsem und den bisem.
den touf vil heilic und den crisem
hat din geburt gehêret:
din vruht die erden êret,
und zieret wol den vrônen himel . . .

Christus mit dem Einhorn verglichen.

Wer mœhte dir geschallen
in der lichten meide schar?
din êre kan ir êre gar
mit êren übergulden.
du bist genannt von schulden
ein maget aller megede.
du vienge an eim gejegede
des himels einhürne,
der wart in daz gedürne
dirre wilden werlt gejaget,
und suochte, kaiserlichiu maget,

in diner schoz vil senftez leger.
ich meine do der himeljeger,
dem untertan diu riche sint,
jagte sin einhornez kint
uf erden nach gewinne.
do in diu ware minne
treip her nider balde
ze maniger sünden walde,
do nam ez, vrouwe, sine vluht
zuo dir, vil sælden riche vruht,
unt slouf in dinen buosen
der ane mannes gruosen
ist luter unde lichtgevar.
Christ Jesus, den din lip gebar,
der leite sich in dine schoz,
do des vater minne groz
in jagete zuo der erden.
er suochte dine werden
kiusche luter unde glanz . . .

Maria, die zweite Eva (Ave).

den slüzzel treit din leben hoch
der niuwen und der alten e.
daz din gewalt darüber ste
daz prüve ich harte suoze
an Gabrieles gruoze;
der ist ir beider underbindt.
an im dri buochstaben sint:
so wir die lesen vür sich dan,
so finden wir geschrieben dran
ave, der niuwen schrifte wort:
unt so wir hinten an daz ort
grifen, und her wider lesen
so muoz dar an geschriben wesen
Eva, der name virne.
swenn ich dan üz erkirne
die selben sprüche beide,
und ich ir underscheide
gemerke wider unde vür,
zehant so prüeve ich unde spür
daz man erkennen mac da bi
daz an dir beide erfüllet si
der niuwe und der alte site.

Zweiter Abschnitt, die Meistersänger.

(1300—1600.)

§ 36.

Charakteristik dieses Abschnittes.

Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert sehen wir die Poesie allmählig wieder von ihrer Höhe herabsinken und verweltlichen, bis sie zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts gänzlich in Verfall gerieth. Die Ursachen dieses Verfalls sind zunächst in den religiösen und sittlichen Zuständen jener Zeit zu suchen; die Blüthe der christlichen Poesie war aus dem frommen, gläubigen, unverderbten, kernhaften Sinn des deutschen Volks hervorgewachsen und zog aus dem kirchlichen Leben ihre reichste Nahrung. Hierin trat aber im vierzehnten, noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert eine merkliche Aenderung ein; der religiöse, edle Geist, der seither die Ritterschaft beseelte, wich mehr und mehr aus ihren Instituten, und die Burgen — einst der Sammelplatz edelgesinnter, erleuchteter Männer, wurden bald der Sitz roher, wildherziger Ritter, die in beständiger Fehde mit einander lagen, oder auf Beute lauerten. In dem Maße, wie das Ritterwesen sank, erhob sich der Bürgerstand: die Poesie ging daher von den höhern Ständen nunmehr zu dem Volke über. Aber auch im Bürgerstande begann an die Stelle religiöser Begeisterung nüchterne Erwerbsucht zu treten; es ist daher begreiflich, daß auch hier die poetische Kunst verweltlichte, denn die Poesie war von je nur der Reflex des Volksgeistes, wie sie umgekehrt auch wieder auf denselben zurückwirkte.

Man nennt gewöhnlich diese Zeit die Periode des Meistergesanges, weil sich zu Ende derselben die Schulen der Meistersänger, d. h. der zünftigen Dichter und Sänger erhoben. Singschulen und Meister derselben gab es zwar schon im vierzehnten Jahrhundert, namentlich zu Mainz, als deren Gründer Frauenlob genannt wird. Diese Singschulen entwickelten sich ohne Zweifel aus den kirchlichen Singschulen der Klöster und geistlichen Stifte, in denen die Meistersänger ihre erste Bildung erhielten; wenigstens war damals von anderer Seite her eine kunstgerechte musikalische Schulung

kaum möglich. Anfangs hatten die Meistersangschulen eine schöne Bedeutung; einzelne Dichter vereinigten sich zu fortgesetzter Uebung im Dichten und Singen, entwarfen hiefür gewisse Gebräuche, Formeln und Gesetze, hielten regelmäßige Versammlungen, in denen sie sich in Streitgedichten und Wettgesängen übten. Als sich aber zu Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts gewöhnliche Handwerker, Barbierer und Schuster der Sangschulen bemächtigten und denselben eine zunftgemäße Einrichtung gaben, arteten sie in Roheit, Pedanterie und Gespreiztheit aus, und gefielen sich in schaler, geistloser Reimerei, die kein höheres Gesetz kannte, als die sogenannte Tabulatur mit ihren wunderlichen Spitzfindigkeiten, Beschränkungen und Kleinlichkeiten.

Die religiöse Poesie dieses Abschnitts ist ausschließlich durch Dichter vertreten, die dem geistlichen Stande angehörten, durch Frauenlob, Graf Hugo von Montfort, Heinrich von Laufenberg, Mönch Johann von Salzburg, Tauler und Ulrich Boner. Besonders ward von diesen Dichtern die geistliche Lyrik gepflegt: ebenso fand während dieses Abschnittes das geistliche Drama eine reichere Pflege. Die weltlichen Dichter hingegen wandten sich vorzugsweise der Didaris zu, und wählten entweder die Form der Allegorie, wobei sittliche Wahrheiten in einer Reihe von Gleichnissen und Sinnbildern behandelt, und oft weit ausgesponnen wurden, oder sie bedienten sich der Fabel, (Thierfabel) und ließen die Lehren der Weisheit durch redende und handelnde Thiere darstellen. Nicht selten war dieß ein kümmerlicher Behelf mittelmäßiger Dichter, um ihren geistesarmen Produkten einen Schein poetischen Lebens zu geben. Die besseren didactischen Dichtungen dieser Zeit können, da sie gegen Laster und Thorheiten zu Felde ziehen, in gewissem Sinne den geistlichen Dichtungen beigezählt werden, so namentlich der „Edelstein“ von Boner, der „Renner“ von Trymberg, das „Narrenschiff von S. Brant. Zu Ausgang dieses Abschnittes trat noch ein Ritterepos — der „Theuerdank“ von M. Pfinzing hervor, wobei der Dichter dem weltlichen Stoff eine religiöse Tendenz unterlegte. — Was die Sprache dieser Dichtungen betrifft, so ist jetzt nicht mehr, wie bei den Minnesängern, die schwäbische allein herrschend, es kommen vielmehr alle ober- und niederdeutschen Mundarten zum Vorschein. Die Reihe der Sänger dieses Zeitabschnittes

eröffnet Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, den Schluß bildet Melchior Pfinzing.

Die geistliche Lyrik.

§ 37.

Heinrich von Meißen (Frauenlob).

Der hervorragendste und begabteste Sänger dieser Periode ist Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob; an poetischem Talent kann er den besten Minnesängern zur Seite gesetzt werden, an gelehrtem Wissen übertraf er sie alle. Seinem Namen zufolge war er von Meißen gebürtig, den Beinamen „Frauenlob" erhielt er wahrscheinlich deßhalb, weil er in mehreren Gedichten, namentlich in „Weib und Minne", „der Minneleich", die tugendhaften Frauen pries, auch in einem Streitgedicht mit dem Meister Regenbogen „Wip unde vrouwe" und in dem Gedichte „Frauen Lob" der Benennung Frau vor dem Worte Weib den Vorzug gab. Heinrich war beiläufig im Jahr 1253 geboren, und starb im Jahr 1318; seine poetische Thätigkeit fällt hauptsächlich in die Zeit von 1280—1315. Wie aus seinen Lobgedichten auf verschiedene Fürsten erhellet, hielt er sich viel an den Höfen der Fürsten auf, unter andern bei Herzog Otto von Niederbaiern, bei Mainhard V. in Kärnthen, Waldemar von Brandenburg; insbesondere stand er bei König Wenzel in hoher Gunst und hielt sich deßhalb längere Zeit in Prag auf, wie aus Ottokar's von Horneck österreichischer Chronik zu ersehen. In der letzten Zeit seines Lebens nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in Mainz, wo er schon früher öfters verweilte. Frauenlob war Doktor der Theologie, und, wie es heißt, Kanonikus in Mainz; dieß wird jedoch von Einigen bestritten. Ettmüller stellt sogar in Abrede, daß er je Geistlicher gewesen, und beruft sich deßhalb auf die eigenen Worte des Dichters im Gedichte „Minne und Werld", wo er sich für beweibt erklärt habe:

„Die Werlt gap mir so liep ein wip: nie süezer art ist worden kunt;
des danke ich diner werdekeit, du bernder grunt".

Allein aus der ganzen Anlage und Haltung des Gedichts ist ersichtlich, daß sich diese Worte nicht auf die persönlichen Verhält-

nisse des Dichters beziehen, sondern lediglich dichterische Erfindung sind; es wäre sonst auch die gründliche Gelehrsamkeit Frauenlobs nicht zu erklären, wenn er nicht dem geistlichen Stande angehört hätte, der damals der einzige Träger der Gelehrsamkeit und Wissenschaft war. Die späteren Meistersänger nennen den Frauenlob den Stifter der ersten Sängerschule — der von Mainz, und die Meistersängerverzeichnisse zählen ihn unter den ersten zwölf Meistersängern auf. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Frauenlob sowohl in der von ihm gegründeten Sängerschule, wie außerhalb derselben, sehr anregend und fördernd auf die jüngern Kunstgenossen eingewirkt hat, denn er war nicht nur von großer Gelehrsamkeit und hohem Dichtertalent, sondern auch von sehr einnehmender, gewinnender Persönlichkeit, und bei Hoch und Niedrig sehr beliebt. Diese Liebe und Verehrung gegen den Dichter gab sich insbesondere bei seinem Tode zu erkennen, indem ihm die ungewöhnliche Auszeichnung zu Theil ward, daß Frauen ihn zu Grabe trugen.[1])

Die Gedichte Frauenlobs bestehen in Leichen, Sprüchen, Streitgedichten, Gebeten und Liedern[2]); die meisten sind geistlichen, tief mystischen Inhalts: mit besonderer Vorliebe feiert er in seinen Gedichten die Himmelskönigin, deren Würde er in noch prachtvolleren Bildern preist, wie Konrad von Würzburg und Gottfried von Straßburg; die gelungensten sind: „unser frouwen leich“ und „Maria reiner magetôm“. Unter den übrigen geistlichen Gedichten

---

[1]) Albert von Straßburg in seiner latein. Chronik erzählt hierüber (Urstisii script. Germaniæ hist. illustr. part. II., p. 108) „Anno Domini MCCCCXVII in vigilia Sancti Andreæ, sepultus est Henricus dictus Frowenlob in Moguntia, in ambitu majoris ecclesiæ juxta scalas honorifice valde: qui deportatus fuit a mulieribus ab hospitio usque ad locum sepulturæ, et lamentationes et querelæ maximæ auditæ fuerunt ab eis, propter laudes infinitas quas imposuit omni generi femineo in dictaminibus suis. Tanta enim ibi copia fuit vini fusa in sepulchrum suum, quod circumfluebat per totum ambitum ecclesiæ.

[2]) Der Ausdruck „Leich“ hat jetzt eine andere Bedeutung, wie in der althochdeutschen Poesie. Die eigentlichen Lieder beobachteten gewöhnlich die dreitheilige (sechszeilige) Strophe; solche Lieder hingegen, die sich nicht an dieses Gesetz hielten, wurden „Leichen“ genannt: es waren ungebundene Gesänge, die mehr dem italienischen Recitativ, wie dem eigentlichen Liede glichen.

zeichnen sich besonders aus: „des heiligen Kriuzes leich“, die zehn Gebote, die rechte Weisheit, das Heil der Armuth, Lob der Priesterschaft und mehrere Gebete und Lieder. Außerdem werden dem Meister Frauenlob noch zwei größere Gedichte zugeschrieben, nämlich der Wartburgkrieg (Sängerwettstreit auf der Wartburg) und das epische Gedicht „Lohengrin“; letzteres reiht sich an Wolfram's Parzival und Titurel an, und ist durchaus geistlichen Inhalts, indem Lohengrin, ein Sohn Parzival's, als Kämpfer für das Christenthum erscheint.[1]) Was die Ausdrucksweise Frauenlobs betrifft, so ist sie oft sehr unverständlich, was einestheils schon im Inhalt seiner Gedichte liegt, noch mehr aber darin, weil er von der Sprache der Dichter des dreizehnten Jahrhunderts bedeutend abweicht, und sich einer Menge theils selbstgeschaffener, theils den Volksmundarten entnommener Ausdrücke bedient. Die besten Handschriften sind: die Pariser, s. g. manessische, die Jenaer, Heidelberger, die Weingartner (jetzt zu Stuttgart), die Wiener und die Münchener (früher in Würzburg). — In jüngster Zeit haben die Mainzer das Andenken des berühmten Sängers durch Errichtung eines Denkmals auf's Neue belebt.

Gebete.

Maria höhster himmeltron,
nu gip uns lon,
wan got sich barc in dich menschlichen schon;
behüete uns hie vor grozer not,
des bite ich dich durch dines liebes kindes tot,
du engelkron,
du zarter balsamschrin.
Du bist diu gerte von Jesse:
ich bite und vle,
behüete uns, vrouwe, vor der helle we,
unt hilf uns in din ewigkeit,
mit diner helfe süln wir alle sin bereit,
du reiner kle,
du werder sunnen schin.
du gotes wurzegarte in süezen touwen,
du liep, du zart, du krone ob allen vrouwen,

[1]) Eine treffliche, kritische und erläuternde Bearbeitung der Gedichte Frauenlob's ist von Ettmüller erschienen.

hilf, daz wir beschouwen,
din liebez kint, unt gip uns rat;
du hast versat
der helle pfat:
nu hilf uns, helfærin.

Maria muoter uz erkorn
ros one dorn
dun helfst uns, wir sin ewelich verlorn,
wan du wol alliu dinc vermaht,
wan du bist unser vrideschilt tac unde naht,
versüen den zorn,
du hochgelobte magt!
Wan du bist gotes garte zwar.
nu hilf uns dar,
unz daz wir kumen an der engel schar:
so sin wir, vrouwe, gar erlost.
Wan du bist unser leiterin, der sele trost
du maget klar,
als uns diu schrift hie sagt.
Du tugende boum, ein ursprinc aller güete,
nu gip uns, vrou, der sele hochgemüete,
du uns hie behüete
alvor des tiuvels hantgetat;
nu gip uns rat,
der uns wol stat,
an kiuscheit unverzagt.

Maria, höch drivaltec sloz,
der tugende groz,
erbarm dich durch daz bluot, daz von im vloz;
uz sinen wunden ran ez vron,
hoch an dem kriuze starp der herre zuo der non.
ein ris entsproz,
daz Aron schone vant.
Al in dem tempel zertlich vin.
hilf helferin,
unz daz wir kumen zuo dem kinde din;
du gotes muoter unde magt,
din lop wirt nimmer me volsungen noch volsagt,

an allen pin
tuo uns din helfe erkant.
Du blüender gart nach Isaias worte,
du himeltron, Ezechieles pforte,
hilf uns an allem orte
ze dinem vater sunder spot;
heil Sabaoth,
almehtic got,
lœs uns der sorgen bant.

Das Heil der Armuth.

Armuot, dich hazzet manec man,
unt vient dich an;
im ist niht kunt, daz dir got heiles gan.
michn triege miner sinne rat,
kein bezzer wec niht zuo dem himelriche gat;
ein slehte ban
ist aremuot wol kunt.
Swer die gedultechlichen treit
unt setzt sin leit
zum besten vür uf gotes barmekeit
unt midet unverschulten haz:
get ez eim andern hie uf erden baz,
er wirt gemeit
in himelrich gesunt.
Swer sinen sin nach rehten dingen setzet,
unt sine snœden zungen niht enhetzet,
sin ebenkristen letzet
an eren noch an wirdekeit,
im wirt bereit
ein rilich kleit
in vreuden zaller stunt.

Gottkundliches.

Der heilic gotes tempel,
dar in sin geist gewidemet was,
der was alschon gezieret;
da het diu wære minne ein blas
enzundet, daz gap solchen schin,
diu sunne klar muost da bi dinster wesen.

Da mitten stuont ein stempel
an eime sarke schone erhaben.
der sarc was rot ein marmel,
der stempel guldin, wol ergraben;
vor mitten in des sarkes schrin
ein corporal, als ich ez han gelesen,
gevüeget in dri valten:
da inne lac daz lebende brot
manna, ganz ungespalten.
waz in dem tempel stuende?
ein Tau mit lambes bluote rot,
dem holze glich, daran den tot
got sun erwarp, er starp vri aller sünde.[1])

§ 38.

Geistliche Lyriker des fünfzehnten Jahrhunderts.

Heinrich von Lauffenberg, der Mönch Herrmann (Johann) von Salzburg, Hugo von Montfort u. a. m.[2])

An die Stelle des im vierzehnten Jahrhunderts erloschenen weltlichen Minnegesanges trat jetzt eine vorherrschend geistliche Lyrik, die zu ihrem Mittelpunkte die Himmelskönigin und die Mysterien des Glaubens erwählte: die meisten Sänger dieses Abschnitts setzten sich die Verherrlichung der Mutter Jesu zum Ziel. Als geistliche Liederdichter zeichneten sich außer Frauenlob besonders aus: Heinrich von Lauffenberg, der Mönch Herrmann von Salzburg, Graf Hugo von Montfort, Meister Sigeher, Tauler, Muskatblüt und Peter Suchenwirt. Der hervorragendste ist Heinrich von Lauffenberg, er lebte in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, und verfaßte außer mehreren Liedern zwei Gedichte von größerem Umfange zu Ehren der heiligen Jungfrau, „der Spiegel des menschlichen Heils" (1437), und „der Figuren Buch" (1441), in letzterem berührt er alle wichtigeren Begebenheiten des

[1]) alschon: also. Da het diu minne ein blas enzundet: da hatte die Liebe eine Fackel entzündet. Ein stempel: ein durch Eingrabung oder Einlegung in Stein erzeugtes Bild. Ein corporal: das geweihte Tuch, das zur Bedeckung der heiligen Hostie dient. Tau: der griechische Buchstabe, der die Gestalt eines Kreuzes hat, sonach ein Bild desselben.

[2]) Vergl. „die kirchliche Tonkunst" § 69. 70.

alten Testaments, und wendet ein Ereigniß um das andere als Vorbedeutung auf Maria und ihren Sohn an. Einer der begabtesten und fruchtbarsten Dichter, der sich mit Nachbildung und Uebertragung lateinischer Kirchenhymnen befaßte, ist der Mönch Herrmann von Salzburg; er lebte längere Zeit als Priester zu Freiburg, im Jahr 1445 trat er in ein Kloster zu Straßburg, später kam er nach Salzburg, wo er auf Veranlassung des Erzbischofs Pilgrim sich ganz und gar der geistlichen Poesie widmete; seine zahlreichen Hymnen und Sequenzen — es sind deren mehr als fünfzig — sind größtentheils an die Himmelskönigin und die Heiligen gerichtet, unter diesen zeichnen sich besonders aus; „Maria muoter raine maid“, „Maria kewsche muoter zart“, „main trost Maria raine maid“, „magd hochgeporen, von dem geschlecht Jesse“, „von got so wart gesant, der jungfrawen hêr zu tant“, „reicher Schatz der hoechsten frewden“ [1]). Graf Hugo von Montfort, Abt zu St. Gallen, unternahm eine Wallfahrt nach Jerusalem zu dem heiligen Grabe, während welcher er mehrere Gedichte verfaßte; unter seinen zahlreichen geistlichen Gedichten verdienen besondere Erwähnung „die Betrachtung göttlicher Herrlichkeit“, „der Himmelsthron“ (der trôn) und eine bildliche Beschreibung des Himmels [2]). Einen vortrefflichen Lobgesang auf die heilige Jungfrau verfaßte Peter Suchenwirt, „die sieben Freuden Mariä“ genannt; Suchenwirt lebte in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, und hielt sich viel zu Wien am Hoflager der Herzoge von Oesterreich auf; die sieben Freuden Mariä, die er besingt, sind: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Ankunft der drei Weisen, die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heil. Geistes und Mariens eigene Auffahrt gen Himmel, ihr Einzug in Begleitung von neun Chören der Engel beschließt

[1]) Mehrere geistliche Lieder von H. von Lauffenberg, Muscatblüt und Herrmann von Salzburg befinden sich in dem bekannten Liederbuch der Klara Hätzlerin, das, wie die am Ende des Buches befindliche Unterschrift zeigt, im Jahr 1471 zu Augsburg hervortrat. Wahrscheinlich befand sich die Hätzlerin in einem Kloster zu Augsburg, wo sie ihre Mußestunden mit Sammeln und Abschreiben geistlicher und weltlicher Lieder ausfüllte; unter den weltlichen befinden sich aber auch manche anstößige.

[2]) Ein schönes Manuscript der Gedichte des Grafen Hugo von Montfort mit Karten und Miniaturen ausgestattet befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.

das Ganze. Mehrere Lieder, die sich eben so sehr durch Tiefe der Empfindung, wie durch poetische Kraft und erhabenen Ausdruck auszeichnen, sind von Tauler, dem bekannten Prediger und Haupt der Mystiker seiner Zeit, gestorben zu Straßburg 1361. Muscatblüt lebte in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Seine Gedichte sind hauptsächlich auf das religiöse Element gerichtet, und zeichnen sich aus durch Leichtigkeit der Sprache, und überraschenden Reichthum an treffenden Bildern; in den Marialiedern insbesondere weht ein innig frommer Geist und kindliche Naivetät.

Lied des Heinrich von Lauffenberg[1]).

Bis grüßt, maget reine,
küngin bist alleine
aller welt gemeine;
erbarmt hat sie nicht kleine,
die ich nu meine,
Leben kann sie bringen
Sußkeit us ir dringen
der ich hie wil singen
und Hoffnung unsern Dingen
bis grüßt, hilf uns gelingen!

Zu dir schrient wir
mit begir
ellend, nu hilf uns schir
sun Even uns nicht verlir.
Zu dir süfzend wir
miht embir, (empor)
weinend une ouch grämend,
in diz trehental
schouw überal
und an zal
wend gebresten alle mal.

Eya! darumb
unser fürsprechiw kumb,
versprich uns um und umb,
dir din diner wollent sin
erbarmt teil mit in,
zartes, schönes megedin,
und din augen vin
dahin zu uns har
ker und nim war
diser christlichen schar.

Und Jesum alzit benedictum
frucht gnucht
dies libes zucht
gib ouch ze zuflucht
uns allen armen
nach disen ellend ruch dich erbarmen
zeig uns bei dir barmen.

O magdliche kron
gib uns dich ze lon,
O Salomons tron
wol gebuwen schon
O selder wunn
dich bkleid der sunn
O süßer Brunn, Maria!

---

[1]) In der Straßburger Handschrift findet sich auch eine Melodie zu diesem Liede; vergl. Wolf, über Lais, Leiche ꝛc.

Von Meister Sigeher.

Maria, muoter und meit,
du hast den hochsten pris beieit,
der tugende kaiserinne!
du sueße ob aller suessekeit
din sueße ist al der werlte bereit
heilberndiu kuniginne!
du zeder boum, du balsam smak,
du riche lilien ouwe
du himmel straze, du selben tag
Gote liebiu spiegel schouwe.

Dich loben diu schuole in musika,
und diu suessen kantica,
der tugende kaiserinne!
dich lobent diu psalteria,
diu schellen und diu organa
heilberndiu kuniginne!
du olboum ast, du muscat nus
du drivaltig sagebern
du sunnenglast, du minneschus
von dir sind suesse mere.

Uebertragung.

Maria, Mutter und Magd,
Du hast den höchsten Preis erjagt
Der Tugenden Kaiserin!
Du Süße über alle Süßigkeit,
Deine Süße ist aller Welt bereit
Heilbringende Königin!
Du Cederbaum, du Balsamgeschmack,
Du reiche Lilien-Au
Du Himmelsstraße, du seliger Tag
Göttlicher Liebe Spiegelschau!

Dich loben die Schulen in Musika,
Und auch die süßen Kantika,
Der Tugenden Kaiserin!
Dich loben die Psalteria,
Die Schellen und die Organa
Heilbringende Königin!
Du Oelbaum-Ast, du Mußcatnuß
Du dreifaltige Liebeswerthe
Du Sonnenglanz, du Minneschooß
Von dir sind süße Mähren.

Weihnachtslied von Tauler.

Es kommt ein Schiff geladen
Bis an sein'n höchsten Bord,
Es trägt Gott's Sohn voll'r Gnaden
Des Vaters ewiges Wort.

Das Schiff geht still im Triebe
Es trägt ein theure Last;
Der Segel ist die Liebe
Der heil'ge Geist der Mast.

Der Anker haft't auf Erden
Und das Schiff ist am Land,
Gott's Wort thut uns Fleisch werden
Der Sohn ist uns gesandt.

Zu Bethlehem geboren
Im Stall ein Kindelein
Gibt sich für uns verloren,
Gelobet muß es sein.

Und wer dieß Kind mit Freuden
Küssen, umfangen will,
Der muß vor mit ihm leiden
Groß' Pein und Marter viel.

Danach mit ihm auch sterben
Und geistlich auferstehn,
Ewiges Leben zu erben
Wie an ihm ist geschehn.

Dramatische Dichtungen.

§ 39.

Die Passions- oder Osterspiele.

Im 14. und 15. Jahrhundert blühte hauptsächlich das geistliche Drama, in Gestalt sogenannter Passionsspiele oder Mysterien. Den Gegenstand derselben bildeten zunächst solche Momente aus dem Leben Christi, die einer dramatischen Behandlung vorzugsweise fähig waren; die Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt, die Erscheinung der heiligen drei Könige u. a. m. Unter Zugrundelegung der evangelischen Erzählung und der kirchlichen Ueberlieferung wurden diese Begebenheiten in einer dem alten Drama theilweise ähnlichen Form mit Selbst- und Wechselgesprächen bearbeitet, lateinische und deutsche Verse, theils zum Gesang, theils zum einfachen Vortrag bestimmt, wechselten mit einander, auch wurden häufig Stellen aus der Vulgata eingeflochten. Da sie insbesondere das Leiden Christi zum Gegenstande hatten, so nannte man sie Passions- oder Osterspiele, auch Mysterien, weil sie sich auf die Geheimnißwahrheiten des Christenthums bezogen. Der Ursprung dieser geistlichen Dramen reicht bis ins 12. Jahrhundert hinauf, denn schon Wernher von Tegernsee verfaßte ein geistliches Drama in lateinischer Sprache. Zwar gab es schon geistliche Schauspiele im 10. Jahrhundert, aber diese Schauspiele der Hroswitha haben weder einen innern Zusammenhang, noch eine nähere Aehnlichkeit mit den Passionsspielen; wenn sich indessen auch die letztern nicht gerade aus den erstgenannten ableiten lassen, so haben sie doch bei ihrer weitern Entwicklung in Form und Anlage und Einkleidung des Ganzen manches von jenen entlehnt.

Die Passionsspiele haben einen durchaus gottesdienstlichen Ursprung: es war in den alten Zeiten (zum Theil noch jetzt) üblich, beim Gottesdienste am Palmsonntag und Charfreitag die Leidensgeschichte Jesu nach dem Evangelium des heil. Matthäus und Johannes vorzulesen, wobei die wechselnden Reden Christi, der Apostel, des Herodes, Pilatus u. a. als Recitativ von mehreren Personen gesungen wurden, und zwar nach der alten üblichen Choralmelodie. Wo die Geistlichkeit ausreichte, ward dieser dramatisirte

Vortrag der Leidensgeschichte allein von den Geistlichen ausgeführt, so zwar, daß der eine die Worte Christi sang, ein anderer die erzählenden Worte der Evangelisten, ein dritter die übrigen Stimmen. Anderwärts räumte man auch dem Volke einen Antheil ein, und stellte so viele Sänger auf, als Personen in der Leidensgeschichte vorkamen. In ähnlicher Weise wurde damals an vielen Orten auch die Auferstehung behandelt: drei Priester, welche die drei das Grab besuchenden Frauen vorstellten, begaben sich zu dem in der Kirche aufgerichteten heil. Grabe, und redeten den auf dem Grabe sitzenden Engel an, und nachdem sie von diesem belehrt worden, daß Christus auferstanden, kehrten sie zum Altare zurück, und verkündigten die frohe Botschaft durch Anstimmung eines hierauf bezüglichen Festliedes[1]).

Aus diesem einfachen, in die gottesdienstliche Feier eingeflochtenen Wechselgesang entwickelte sich das geistliche Drama; zu dem bloß erzählenden Vortrage kamen allmählig die verschiedenen Bestandtheile des Drama: persönliche Darstellung, Handlung, Gruppirung, und was seither mit dem Gottesdienste verknüpft war, trat jetzt unabhängig von demselben selbstständig auf; doch war immer noch die Kirche der Ort, wo sie zur Aufführung kamen, und zwar Abends oder zur Nachtzeit, insbesondere am Charsamstage, woher auch der Name „ludus de nocte Paschæ“. Bald blieb man nicht mehr bei Dramatisirung der Leidensgeschichte stehen, sondern bearbeitete in gleicher Weise auch die Geburt Christi, die Erscheinung der heil. drei Könige, das Leben Mariä und der Heiligen, insbesondere der heil. Dorothea, auch Parabeln, namentlich die von den klugen und thörichten Jungfrauen[2]). Solche geistliche Schauspiele wurden schon im 12. und 13. Jahrhundert verfaßt, noch mehr ausgebildet erscheinen sie im 14., wo auch die meisten hervortraten. Besonders gern wählte man die Schmerzen Mariä zum Gegenstande dramatischer Bearbeitung; diese s. g. Marienklagen entsprechen den Lamentationen in der Charwoche; den gewöhnlichen Inhalt bildet der Schmerz Mariä über das Leiden ihres göttlichen

---

[1]) Mone, Schauspiele des Mittelalters. Band I. S. 5—12.

[2]) Diese wurden an den entsprechenden Festtagen, z. B. am Stephanustage, Marä Lichtmeß, am Feste der unschuldigen Kinder, am Dreikönigsfeste, aufgeführt.

Sohnes, der Rückblick auf die frühern Tage, und die Freude, die sie an ihrem geliebten Sohne fand, die Sehnsucht, wieder mit ihm vereinigt zu werden, der Trost, den sie von Johannes empfängt. — Ursprünglich waren die Passionsspiele in lateinischer Sprache abgefaßt, später, als man den Laien einen Antheil daran eingeräumt, wurden einzelne Parthien in deutscher Sprache eingelegt, im 14. Jahrhundert waren die Stücke vorherrschend deutsch, nur einzelne Stellen, namentlich Citate aus der heil. Schrift wurden lateinisch vorgetragen, selbst deutsche Kirchenlieder wurden eingeflochten; dagegen war die Anweisung, wie diese Schauspiele vorgetragen werden sollten (ordo), in lateinischer Sprache beigefügt.

Der Zweck der geistlichen Schauspiele war ursprünglich kein anderer, als religiöse Belehrung und Erbauung: man wollte die Bedeutung der kirchlichen Feste, und die ihnen zu Grunde liegenden Glaubenswahrheiten dem Volke veranschaulichen, und sie auf solche Weise dem Gemüthe tiefer einprägen. Der Inhalt ist daher durchaus religiös, und bewegt sich strenge innerhalb der Schranken der Kirchenlehre, so wie auch die Verfasser Anfangs nur Geistliche waren. In manchen Osterspielen blickt ganz deutlich die Absicht durch, einzelne Glaubensartikel in ein klares Licht zu stellen, z. B. den Primat Petri, die Lehre von der heil. Messe; insbesondere geschieht dieß in einem ludus paschalis „Mariä Himmelfahrt“ [1]); hier werden auch von den Aposteln die zwölf Artikel des Glaubensbekenntnisses erörtert. In einem ludus paschalis „vom jüngsten Gericht“ wird die Lehre von der Ewigkeit der Höllenstrafen besonders hervorgehoben [2]). Deßhalb trug Anfangs die Geistlichkeit kein Bedenken, in Gemeinschaft mit den Laien bei der Aufführung der Passionsspiele mitzuwirken und das Innere der Kirche zum Schauplatz zu wählen. Aber schon im 13. Jahrhundert scheinen diese Darstellungen sich nicht immer und überall in den geziemenden Schranken bewegt zu haben, auch gebrauchte man bisweilen eine Vermummung, die weder des Priesters noch der Kirche würdig war. Deßhalb wurde die Aufführung der Schauspiele in der Kirche und die Mitwirkung der Geistlichkeit untersagt; unter andern verbot Papst Gregor im

[1]) Mone. Altdeutsche Schausp. I. V. 81—150.

[2]) Schauspiele des Mittelalters v. Mone. I. Bd. S. 289.

Jahr 1210 den Geistlichen die Theilnahme an derartigen Schauspielen: „Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus diaconi, presbyteri et subdiaconi insaniæ suæ ludibria exercere præsumunt, mandamus, quatenus, ne per hujusmodi turpitudinem Ecclesiæ inquinetur honestas, prælibatam ludibriorum consuetudinem, vel potius corruptelam, curetis a vestris ecclesiis extirpare“, Decret Gregor. lib. III. tit. I. de vita et honestate clericorum. Eben so wurde auf einer im Jahr 1229 zu Trier abgehaltenen Kirchenversammlung den Geistlichen eingeschärft, keine Schauspiele in den Kirchen zu dulden; „Item non permittant sacerdotes ludos theatrales fieri in ecclesia et alios ludos inhonestos“. Conc. Trev. prov. de a. 1227; ap. Harzheim Tom. III. p. 529.

Von jetzt an wurden daher die geistlichen Schauspiele an öffentlichen Plätzen aufgeführt und die Geistlichkeit übernahm höchstens noch die Anordnung und Aufsicht über das Ganze. Der hiefür bestimmte Platz wurde gewönlich „spilhof, spilastat“ genannt. In geordnetem feierlichen Zuge, den Ausrufer oder Zugführer (vialator) an der Spitze, begaben sich die Theilnehmer und Spieler, von zahlreichen Zuschauern gefolgt, auf den Marktplatz, wo die Bühne errichtet war, der Herold kündigte den Inhalt des Stückes an und nannte die mitwirkenden Personen; mit einem frommen Spruch wurde die Darstellung eröffnet und mit einer geistlichen Ermahnung wieder geschlossen. Nach beendigtem Spiele bewegte sich der Zug in derselben Ordnung wieder zurück in die Kirche zum Gottesdienste. Später, als diese Schauspiele mehr verweltlichten, hörte die Verbindung mit der Kirche und dem Gottesdienste auf. Die Festordnung sowohl, wie die äußere Darstellung der Passionsspiele war genau bis in's kleinste Detail festgesetzt[1]). Was die Bühneneinrichtung,

[1]) In einer Pergamenthandschrift der Bartholomäusstiftskirche zu Frankfurt am Main, die eine ausführliche Beschreibung der für das Osterspiel vorgeschriebenen Ordnung enthält, heißt es unter Anderm: „Hic Jesus cum discipulis suis vadat in montem Oliveti, ubi positæ sint virides arbores in modum horti, ubi Jesus dicat discipulis suis“ etc. (Fichard III, 146.) Ebenso befindet sich im Kloster Neuburg eine in lateinischer Sprache abgefaßte Ordnung des Passionsspiels, wie es in alten Zeiten abgehalten zu werden pflegte (Fr. Kurz, Oesterreich unter Albrecht IV. II. Theil, S. 425).

Gruppirung und dergleichen anbelangt, so war diese von der heutigen und antiken ebenso sehr verschieden, wie überhaupt die ganze Anlage und Einrichtung des mittelalterlichen Drama's von dem antiken und modernen abweicht. Während dieses eine Haupthandlung aus dem Leben eines Helden darstellt — einen entscheidenden Moment, auf den alle Nebenhandlungen hinzielen, umfaßt das mittelalterliche, nach Art jener der Hroswitha, einen ganzen Cyclus von Handlungen, die es in ihrer Reihenfolge und Entwicklung vorführt. Dieser Umstand machte ein größeres Personale bei der Darstellung erforderlich, besonders da die Personen nicht wie bei dem heutigen Drama, nach einander auftraten und ab- und zugingen, sondern alle zugleich gruppenweise aufgestellt waren und auf der Bühne blieben, bis die Reihe an jede kam. Zu einem so großen Personale reichte aber nur in Klöstern die Geistlichkeit aus, wo man ohnehin auch die Schüler verwenden konnte; anderwärts aber mußten Bürger und Gewerbsleute beigezogen werden, wodurch der Keim zu ihrer spätern Ausartung gelegt wurde. Da man ferner zu jener Zeit die künstliche Maschinerie und Scenerie nicht kannte und doch verschiedene Scenen darstellen mußte, so ward die Bühne in mehrere Abtheilungen neben- oder übereinander geschieden, so daß man beim Wechsel des Stücks von der einen Abtheilung in die andere überging [1]). Noch ist zu bemerken, daß alle Rollen, auch die weiblichen, von Männern oder Jünglingen gegeben wurden; weibliches Personale wurde selbst damals, wo diese Schauspiele schon ausgeartet waren, nicht zugelassen.

In den meisten bedeutendern Städten Deutschlands kamen im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert geistliche Schauspiele zur Aufführung, besonders werden folgende ihrer Merkwürdigkeit wegen von den Chronisten erwähnt: Ein Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen wurde im Jahr 1322 zu Eisenach von den dortigen Predigermönchen in Gegenwart des Markgrafen Friedrich aufgeführt, das Jammergeschrei, welches die thörichten Jungfrauen erhoben, als ihnen das Verwerfungsurtheil verkündigt wurde, soll

[1]) Aus einem von Mone veröffentlichten Passionsspiel ist zu ersehen, daß bei seiner Aufführung die Bühne aus drei Haupttheilen bestand, von denen jede wieder mehrere kleinere Abtheilungen enthielt. Schausp. d. Mittelalt. II. Band, Seite 150.

auf den Markgrafen einen so übeln Eindruck gemacht haben, daß er bald darauf, vom Schlage getroffen, den Geist aufgab[1]). In Bauzen kam im Jahr 1412 ein Spiel von der heiligen Dorothea zur Darstellung, ein Theil des Löbau'schen Hauses, auf dessen Dache sich viele Zuschauer befanden, soll während desselben eingestürzt sein und 33 Menschen erschlagen haben[2]). Zu Frankfurt am Main ward im Jahre 1467 ein Spiel vom Leiden Christi aufgeführt, im Jahre darauf ein anderes vom jüngsten Gericht, im Jahre 1498 abermals ein Passionsspiel, wobei 265 Personen mitwirkten[3]). Während des Concils zu Konstanz, am 14. Jenner 1417, wurde auf Veranlassung des Bischofs von London ein Dreikönigsspiel aufgeführt, das besonders wegen der dabei entfalteten Pracht großes Aufsehen erregt haben soll, dasselbe Spiel wurde bald darauf mit noch größerer Pracht vor dem Kaiser aufgeführt. Auch in Frankreich, England und Italien, wohin sie sich von Deutschland aus verbreiteten, kamen geistliche Schauspiele zur Darstellung; sowie hinwiederum das französische Schauspiel auf das deutsche zurückwirkte, namentlich entlehnte dieses von jenem ein komisches Intermezzo, das sogenannte Teufelspiel.

Die geistlichen Dramen hatten ursprünglich und so lange sie von der Geistlichkeit ausgingen oder geleitet wurden, eine schöne praktische Bedeutung; aus dem kirchlichen Leben hervorgegangen, wirkten sie wieder vortheilhaft auf dasselbe zurück[4]). Gleich den übrigen Erzeugnissen der heiligen Kunst trugen diese Darstellungen nicht wenig dazu bei, die biblische Geschichte dem Volke zu veranschaulichen und tiefer einzuprägen. Zudem boten sie dem Volke einen ernsten würdigen Kunstgenuß, der auf die Verfeinerung des Geschmacks und die Veredlung der Sitten gewiß nicht ohne Einfluß blieb. Als aber in der Folge sowohl die Bearbeitung wie die Aufführung dieser Schauspiele ausschließlich in die Hände der Laien überging, und unbedeutende Meistersänger oder wandernde Spielleute sich derselben bemächtigten, ging der ursprüngliche Zweck mehr und mehr verloren, man mischte ungehörige Zwischenspiele und Sce-

[1]) Chronicon Sampetrinum, Erfurt ap. Mencken, Tom. III, p. 326.
[2]) Flögel, Geschichte der kom. Literatur, IV. Theil, S. 290.
[3]) Fichard, Frankf. Archiv, III. Theil, S. 135.
[4]) Vergl. „die heil. Tonkunst" § 73 Witzels Gesangbuch, Anmerkung.

nen in den geistlichen Stoff ein, beging mancherlei Verstöße gegen die Glaubenslehre und kirchliche Ueberlieferung, und bezog zuletzt die Kunstübung auf Gegenstände, die nicht sowohl die religiöse Belehrung und Erbauung, als vielmehr nur weltliche Kurzweil zum Ziele hatten. Ein komisches Zwischenspiel, das diesem Zwecke dienen sollte, war die Einführung des Salbenhändlers, zu dem die drei Marien kamen, um Salben zu kaufen, wobei dem marktschreierischen Krämer und seinem Knechte Rubin, der den Harlequin spielte, mitunter sehr triviale Reden in den Mund gelegt wurden. Ein anderes lustiges Intermezzo war die Episode der Magdalena, wobei ihr früheres weltliches Treiben, ihre Lust an Tanz und Spiel geschildert wird. Ein drittes ungehöriges Zwischenspiel, das häufig eingemischt wurde, war das von der französischen Bühne entlehnte s. g. Teufelsspiel, worin Lucifer und seine Rotte verspottet und ins Lächerliche gezogen werden. Auf solche Weise verweltlichten diese Spiele immer mehr, bis endlich im 16. Jahrhundert die Fastnachtsspiele und Possen des Meisters Folz, Hans Sachs und Rosenplüt an deren Stelle traten. Nur in den Klöstern wurde noch die alte fromme Sitte der Weihnachts- und Osterspiele beibehalten, wo wir noch im 18. Jahrhundert Spuren derselben treffen[1]).

Das älteste, vollständig ausgearbeitete geistliche Drama ist das von Wernher von Tegernsee in lateinischer Sprache abgefaßte „ludus paschalis de adventu et interitu antichristi“. Unter den vielen übrigen zeichnen sich besonders folgende aus, die von Mone und Hoffmann veröffentlicht wurden: Eine Darstellung des Leidens Christi, die sich in einer Münchener Handschrift aus dem 13. Jahrhundert vorfindet. Ferner „eine Marienklage“, die der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört und in einer Trierer Handschrift aus dem 15. Jahrhundert enthalten ist: über dem Text

[1]) Daß noch im achtzehnten Jahrhundert solche Spiele im Kloster zu St. Blasien aufgeführt wurden, ersehen wir aus dem berühmten musikalischen Werke des gelehrten Abts Gerbert; hier wird nämlich von einer Handschrift Erwähnung gethan, die ein Dreikönigsspiel enthielt und bei einem Brandunglück zu Grunde ging: „Erat penes monasterium nostrum Mscr. jam ultimo ejus incendio an. 1768 flammis absumptum, in quo historia trium magorum magna celebritate ludo exhibebatur, ad quam primores vicinæ nobilitatis comitum de Lupfen, Fürstenberg etc. concurrebant.“

sind häufig musikalische Zeichen angebracht, die ohne Zweifel die Melodien andeuten. Eine gelungene dramatische Darstellung des Lebens der heil. Dorothea findet sich in einer Pergamenthandschrift des Klosters Kremsmünster. Nicht minder gelungen sind die drei geistlichen Dramen, welche Mone nach einer Papierhandschrift der Bibliothek zu Insbruck veröffentlichte, nämlich: die „Himmelfahrt Mariä“, „die Auferstehung Christi“, und ein „Fronleichnamsspiel“, alle drei aus dem 14. Jahrhundert. — Was den poetischen Gehalt dieser, so wie der übrigen zu uns gekommenen geistlichen Dramen betrifft, so stehen sie, namentlich die aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden, gegen die poetischen Produkte der vorausgegangenen Periode beträchtlich zurück. Vergebens suchen wir hier jene Reinheit und Eleganz des Styls, jene Genauigkeit in der Versifikation, jenen Wohlklang des Reims, welcher die hervorragenderen Dichtungen der Minnesänger auszeichnet. Einzelne Parthieen abgerechnet, sind die meisten in Sprache und Versbau ziemlich roh und unbeholfen. Abgesehen davon, daß die Poesie während dieses Abschnittes überhaupt schon im Sinken begriffen war, erklären sich jene Mängel insbesondere aus dem Umstande, daß diese Schauspiele zunächst für das Volk bestimmt waren, die Verfasser somit auf Bildung und Geschmack desselben Rücksicht nehmen mußten.

Die Himmelfahrt Mariä (aus Mone's Sammlung).

Einrichtung und Ueberficht des Stücks.

Ankündigung (Exposition) Vers 1—44.

Erste Handlung. (V. 44—766) Die Theilung der Apostel.

1. Auftritt: Das apostolische Glaubensbekenntniß.
2. „ Urlaub von Maria.
3., 4., 5. u. 6. Auftritt: Petrus tauft, Andreas tauft, Matthias tauft, Simon tauft.

Zweite Handlung, der Tod Mariä (V. 767—1562).

1. Auftritt: Die Stationen.
2. „ Sendung Gabriels.
3. „ Maria und ihre Gefährtinnen.
4. „ Gabriels Rückkehr.
5. „ Ankunft des Johannes.
6. „ Versammlung der Apostel.
7. „ Die Apostel am Sterbebette Mariens.
8. „ Der Tod Mariä.

Dritte Handlung, Begräbniß Mariä (V. 1563—2022).

1. Auftritt: Leichenbegängniß.
2. „ Hinderung durch die Juden.
3. „ Grablegung.
4. „ Bekehrung der Juden.

Vierte Handlung, die Himmelfahrt Mariä (V. 2023—2513).

1. Auftritt: Auferweckung Mariä.
2. „ Himmelfahrt.
3. „ Zweite Theilung der Apostel.

Fünfte Handlung, Zerstörung Jerusalems.

1. Auftritt: Bekehrung des Heidenkönigs (Titus).
2. „ Sendung desselben zu den Aposteln und Taufe desselben.
4. „ Dessen Feindschaft mit den Juden.
5. „ Kriegserklärung der Juden.
6. „ Ritterschlag und Kriegsrüstung.
7. „ Belagerung Jerusalems.

Hic incipit ludus de assumptione beatæ Mariæ virginis. Primo exiit Jhesus cum suis angelis, procedit cum vialatoribus. Præcursor dicit[1]*).*

Nu hort ir liben leute (übir) al,
waz man hy begynnen schal:
hy kompt got mit sinen Engeln schone,
her ist der gerechten eyn krone,
nu wicht em al glich,
beyde arm und rich,
wen her ist ein konig lobsam,
uffe der borg sal her stan.

---

[1]) Aus dieser Exposition erhellet, daß fünf Gruppen handelnder Personen aufgestellt waren, was beiläufig fünf Akten entspricht. Diese Personen blieben Statisten, bis die Reihe an sie kam. Bei „Silete" fängt das Stück an, es bezieht sich auf die Zuhörer und bezeichnet den Beginn eines neuen Abschnittes. Die fünf Gruppen sind jedoch hier nicht nach der Reihenfolge der Handlung, sondern nach der kirchlichen Rangordnung eingeführt, nämlich Christus, dann Maria, die Apostel, Juden und Heiden. — Vialator ist der Zugführer und Anordner des Stücks, welcher die mitspielenden Personen an ihre Plätze geleitete. Præcursor der Herold, der den Prolog des Stückes (Exposition) vortrug. Die Burg ist ein erhöhter Platz auf der Bühne, wo die spielenden Personen Platz nehmen.

Post hoc Maria cum tribus puellis sequitur. Præcursor dicit.

Dornoch sult ir merken mere,
wy got der edele konig here
Marian sine moter czart
wolde brangen zcu der hymmelfart.
Dy komt do her mit iren juncfrawen,
ir moget so alle gern schawen,
wenn so ist eyn kaiserin lobsam,
uff der burg sal so stan.

Post hæc apostoli. Præcursor dicit.

Ouch sult ir merken, wy dy czwelf bote
worden von unserm herengote
gesant in aller werlde lant
und mit erer predigat bekannt;
wy so von gotes engeln vornamen,
daz so zcu Marien solden komen
da so sterben solte
und ir got wolde
gebin dor noch zcu lone
des hymmelrichis krone.
Da waren so by einander alle
mit inneclichem schalle.
Dy selben no da her gan,
uff der burg sollen so stan.

Post hoc Judæi. Præcursor dicit.

Ouch komt dy Jodyschart,
dy die czwelf boten und Marian zcart
wolden alle vahen
und dar noch zcu tode slahen.
wy den selben waz geschehen,
daz solt ir den gerne sehen.
Nu wichten alsam,
uff der burg sollen sy stan.

Post hoc paganissimus rex cum suis militibus. Præcursor dicit.

Noch schult ir merken gar,
wy eyn heydenische schar
kombt mit irem konig dorther,
dem schult ir wichen mit großer beger;
daz wichet am alle unvorstort,
uff gener burg sal her stan al dort.

Angeli, silete. Primus angelus de primo choro dicit.

Nu hort frowen und man,
dy hy syczen oder stan,
man schal ouch mit diesem spal thon bekannt,
wy dy czwelf boten worden czu sant
und predigeten den glouben in der christenheit
den luten und der werlde gemeyt[1];
daz bit wir uch durch got den werden,
seczet uch neder uff dy erden,
nu swiget al glich,
daz uch got czu sinem (ewigen) rich
musse brengen alsam,
daz helfe er uns dorch sinen namen.

Post hæc surgens Petrus fratribus ait.

Nu hort broder sundere frist
da unser meister Jhesus Christ
von uns zcu hymmel wolte varen,
her sprach: „ir schult nicht lenger sparen,
ir schult alle creature
kristen glouben predigen huere."[2]
daz schult ir thon nach meinem rate,
ich will ouch schicken drate,
daz wir derfüllen daz gebot,
daz uns gebot der ware got.

Johannes dicit.

Jr bruder, wule wir ez griffen an,
so dunket mich ez wischlichen[3] sy gethan,
daz wir ein glouben machen
so gar von gotlicher sache:
wy Christus Jesus her sy komen
von synem vater, uns allen zcu framen[4] ꝛc.

Aus dem ersten Akt, 3. Auftritt. (Die Taufe der Heiden.)

Petrus dicit.

Christus der ware gotes helt
der uch hüte hat erwelt
czu dem glouben der heylgen cristenheit,

[1]) gemeyt: fröhlich. [2]) huere: geheuer, gut. [3]) wischlichen: weislich.
[4]) framen: frommen.

der name uch in sine barmherzecheyt
und mache uch von sunden vry,
in siner ere touffe ich uch hy.

Deinde baptizat illos tres cantans: veni Sancte Spiritus.
Deinde Petrus dicit.

Nu habit uch wol und weset (werdet) vro,
ich sage uch warlich, daz ist alzo,
ir sit gewaschen algar
von uwirn sunden, daz ist war,
daz sult ir en loben, daz ist czit.

Tertius paganus dicit.

Der süße vater Jhesu Christ,
der dorch uns gemartirt ist,
der lone dir selber in sinem rich,
daz du uns hast so gnediclich
getoufft und sin gebot gelart
und zu dem rechten glouben bekart
wir wullen von dir scheiden alle
nu gesein (segne) uns mit dinem schalle.

Petrus dat eis benedictionem et dicit.

Gotes göte und sin gewalt
behöt uch vor ellem obil balt
mit siner heiligen volleyst (Gnade, Beistand):
in sinem vrede (Frieden) get ir allermeist
unde singet: nu bit wir den heiligen geist
umb den rechten glauben allermeyst[1]).

Deinde pagani recedunt cantantes: nu bit wir den heilgen geist, *ut supra.*
Post hæc Andreas facit sermonem.

Nu merket all mit desem tage
ir seligen leute, waz ich uch sage,
ich bin von gote her komen,
uch allen wol czu fromen
und sal kundigen groß wunne, u. s. w.

---

[1]) Vergl. hierüber die kirchliche Tonkunst, „deutsche Kirchengesänge im Mittelalter.“

Aus dem vierten Auftritt, 1. Akt.

Andreas dicit.

Christus daz hymmelische gut
der erluchtet hat uwern mut
und zu der heylgen toufe geladin
der neme uch selber in sine gnaden
dorch sine marter, dy her leit.
ich enpha uch in dy christenheit
ich neme uch uz des toufels kalt
und gebe uch in gotes gewalt,
alzo mir von em bevollen ist;
get her, ich wil uch sundern frist
touffen und machen von sunden vry
in dem namen Jhesu Cristi.

Et sic baptizat eos et interim cantant: Veni creator spiritus.
Post hoc Andreas dicit.

Nu gehabet uch wol und weset gemeyt,
ich gewere uch eyn sicherheit,
daz ir sit gereyniget hy
von allen sunden di ir y
weder got begangen hat uf Erden:
un get und lobet got den werden,
ymmer mer czu allen stunden
so werd ir in siner gnade funden.

Sextus paganus dicit.

Nu lone dir Jhesus der vil gute
der uns mit synem heylgen blute
hat enphangen und sin gebot gelart,
daz wir zu gote worden bekart.
nu wule wir gen, got musse uns phlegen
nu geb uns herre dinen segen.

Andreas dicit.

Jhesus der an dem kruze starb,
der uns allen gnade erwarb,
der behüte uch vor aller bußheit,
durch sine marter, dy her leyt,

da her uns loste von der pin.
geht hen lyben kinder myn
singet alle und weset wol gemut:
Christ du bist milde und gut[1]).

Et sic pagani recedunt cantantes: Christ du bist rc. *Post hoc Mathæus facit sermonem.*

Nu horet alle judesche lute
ich bin uch czu troste gesant hute
und sal uch beduten,
vil lieben judische luten
breit und groz selicheyt,
die gotes barmherczecheyt
hat geworcht mit syner craft
weder des tufels maysterschaft.
ir Juden, ir wisset alle gar
daz dy propheten uffenbar
han gesprochen in manchem jar,
von gotes sone der uns war
mit siner sterke irlosen sal:
hy von so stet geschrebin dort
in eynem buche cleyne wort
Dy sprach her Jesaias
der prophete, alz ich las. u. s. w.[2])

Aus der Marienklage.

Incipit planctus Mariæ virginis.

O lieben kint der kristenheit,
Helfet klagen mir mîn grôz herzeleit.
Min klage ist erde unde steine
Und die ganze werlde algemeine
Von der grôzen jâmerkeit
Die die juden hânt an mîn herzeliebez kint geleit

---

[1]) Hieraus sehen wir, daß schon im vierzehnten Jahrhundert deutsche Kirchenlieder gesungen wurden. Den Aposteln werden hier lateinische, den Heiden (Täuflingen) deutsche Kirchenlieder in den Mund gelegt. Das Lied „Crist du bist milde und gut" ist eine Uebertragung des lateinischen Hymnus Christe, qui lux es et dies, bei Chlichtoveus Fol. 26.

[2]) Aus Mone's Sammlung altdeutscher Schauspiele entnommen.

Et dicit rhythmum sequentem:

Grôz jâmer unde klage
Die ich vil arme vrouwe trage.
Ich hâte ein herzetrût kint,
Daz han ich verloren hint,
Daz hânt mir die juden genomen.
Owê wâ sol ich hinne komen,
Da ich jemannes vinde
Der mir sage von mînem lieben kinde?
Owê nû bin ich waiselôs,
Wandich bin alles trostes blôz,
Sint mich diu vermaledîde judesche Schar
Hat verweiselôst alsô gar:
Des lît mîn herze grôze nôt
Ich wolte daz ich wære vür in tôt.

Deinde Johannes et Petrus cantat R.

Plange quasi virgo plebs tua, ululate pastores in cinere et cilicio, quia veniet dies domini magna et amara valde.

Plauserunt super me manibus suis, omnes transeuntes per viam sibilaverunt et moverunt caput, quia veniet.

Petrus dicit Rhythmum.

Maria muoter unde maget
Niht enwîs also gar verzaget
An dem lieben kinde dîn.
Ich wil allezît bî mînem lieben meister Jesu sîn,
Und sold ich darumbe lîden grôze pîn.
Ich wil bî in slîchen
Und wil niht von îme wîchen
Und sold ich darumbe lîden grôze nôt
Ich wolde mit îme ê sterben tôt.

Post hoc dicit Johannes rhythmum.

Maria muoter unde maget,
Unser grôze leit sî dir geklaget,
Daz uns ze dirre selben stunt
Mit grôzem jâmer ist worden kunt
Durch dînes lieben kindes pîn.
Eiâ vil liebe muome mîn

Gedenke waz wir anegân
Sint wir niemannes en hân
Der uns hie oder dorten
Trœste mit sînen worten.

Maria cantat plangendo.

Owê owê! des ganges des ich gie,
Sint ich mîn kint gemartelt sihe
Und daz ich dructe in mînen Schôz
Daz hanget dort nacket unde blôz.
Owê owê! Sage mir jungelinc,
Wâ lieze du mîn herzeliebez kint
Oder wâ hastû ez ze leste gesehen?
Die wârheit solt du mir jehen.

Johannes cantat.

Owê owê owê! ûz der juden hûs
Dâ sach ich in bluotende gên heruz.
Ein kriuze ûf sîme rucke lac
Vreislich als ein dunreslac[1]).

§ 40.

Poetische Legenden.

Weniger fruchtbar war die Poesie dieses Zeitabschnittes an Bearbeitungen der Legende; die namhafteste poetische Legende, die während dieser Zeit hervortrat, ist das sogenannte Kinderbuch Jesu Christi, das nach lateinischen und italienischen Quellen bearbeitet wurde. Die Dichtung bezieht sich hauptsächlich auf das Jugendleben Jesu, und athmet einen überaus zarten, lieblichen, frommen Sinn; die Erzählung im kindlichen Tone gehalten, ist höchst anziehend und spannend. Zum Belege diene eine Stelle, die wir mit den Worten ihres Herausgebers, Görres, anführen.

„Als eines Tages die Kinder mit Jesu zum Thore hinaus auf's Feld gehen wollten, kamen sie auf einen Platz, da man Leimen gegraben hatte; Jesus setzte sich auf denselben Platz nieder und nahm mit seinen Händen von dem Leimen und machte kleine

---

[1]) Aus Hoffmann's Fundgruben zur Geschichte deutscher Sprache und Literatur.

Vögel daraus, so wie sie auf dem Felde fliegen. Da die andern Kinder sahen, daß Jesus solche schöne kleine Vögel gemacht hatte, freueten sie sich darüber und wollten auch solche Vögel nachmachen. Während der Zeit kam ein alter Jude, der sahe, daß sie miteinander scherzten und spielten, und er strafte sie und sprach: „Ihr haltet den Sabbat nicht heilig, ihr seid Teufelskinder, ihr entheiligt den Sabbat, ihr erzürnet Gott"; er sagte auch zu dem Kinde Jesu: du bist Schuld daran, die andern Kinder machen es dir nach, ihr gehet alle verloren. Jesus antwortete: „Gott weiß es am besten, ob du oder wir den Sabbat am besten heiligen, du darfst mich nicht beurtheilen". Der alte Jude wurde böse und wollte sich auf der Stelle am Kinde Jesu rächen; er ging hinzu und wollte auf die Vögel treten, die das Kind gemacht hatte; alsbald klopfte Jesus in die Hände, als wenn er die Vögel erschrecken wollte, da wurden sie lebendig und flogen auf gen Himmel wie andere Vögel; der alte Jude mußte sie auch fliegen lassen.

Eine andere legendenartige Erzählung von gehaltvoller Poesie ist „das Leben der heiligen Elisabeth" von Rote. Der Verfasser, der auch eine thüringische Chronik herausgab, war Mönch zu Eisenach und Kapellan der Landgräfin Anna von Thüringen, er starb 1434. Die Erzählung ist einer frühern, von Konrad von Marburg verfaßten, nachgebildet und reicht bis zum Tode des jungen Landgrafen Herrmann's, eines Sohnes der Elisabeth. Das Ganze stimmt nach Inhalt und Ton mit der gewöhnlichen Legende überein, übertrifft aber das Werk Konrads von Marburg an poetischem Gehalt. Die Erzählung ist einfach und schmucklos, und enthält manche rührende Stellen.

Wy Lantgraf Heinrich Sand Elisabeten mit iren kindern von Wartpurg sties und ir die Stadt Eysenach verbot.

Seinen reten gehorcht Lantgraf Heinrich
Unt verwandelt bösslich sich,
Dy Forchte Gottis er vergass
An der gerechtigkeit wart er lass.
Beyde, dye hubschheit und dy zucht,
Dy teten von ime dy flucht
Und machte zu den Schmerzen dy wunden,
An der witwen zu den Stunden,

Und an den verlassen weysen
An den er beweiset seinen freyssen [1])
Und thet ein schmæhlichs wergk
Unt treib sy da von Wartpurg
Mit iren meyden und iren kyndern
Und mit allem irem hofgesynde
Und was sie eigens gerêts hatten.
Kaumet [2]) dy knechte das gestatten
Das sy es mit ine trugen
Daran musten sy ine lassen gnugen
Keinerley man ir dæ gab
Also musten sy scheiden herab
Dy mutter sprach sy solten dæ oben pleiben
Man solt sie nirgent von ir treiben
Bys das ir Soen zu ir queme
Und ire rete ouch verneme.
Dy dyner karten sich nicht daran,
Sy sprachen, sy solt und must darvon
Dæ hueb sich ein jemerlich geschrey
Zesammen gingen dæ di zwey
Fraw Sophia und sand Elisabet
Dy kynder schritten ouch damit
Es mocht got in dem hymmel erbarmen
Dy Schwieger nam sy an ir armen
Und weinten unmassen schwinde
Ubir sy und ubir irs Sœns kynde
Dy kleinen unmondigen weysen
Dy konten nicht gestillen den freisen.

§ 41.

Didactische und epische Gedichte.

(Der Edelstein, der Renner, das Narrenschiff, der Theurdank).

Der geistlichen Poesie dieses Zeitabschnittes lassen sich noch einige didactische Gedichte beizählen, die mit weltlicher Einkleidung religiöse Tendenz verbinden. Obgleich sich in dieser Didaxis nicht jene Wärme und Tiefe religiöser Empfindung ausspricht, wie in den didactischen Gedichten des frühern Abschnittes, so kann man sie

---

[1]) hartes, schlechtes handeln. [2]) kaum.

doch insoferne den geistlichen Gedichten zur Seite stellen, als darin der religiöse Standpunkt im Allgemeinen festgehalten ist und die Absicht durchleuchtet, das Volk religiös und sittlich zu heben, und es mit den christlichen Wahrheiten bekannt zu machen. Hieher gehören: „der Edelstein", der Renner und das Narrenschiff. Der Edelstein von Ulrich Bonerius, einem Predigermönch zu Bern, in der Mitte des 14. Jahrhunderts verfaßt, enthält über hundert Fabeln, welche religiöse und sittliche Wahrheiten behandeln; der Erzählungston ist naiv, bündig und treuherzig, ein ächt poetischer Hauch durchweht das Ganze, weßhalb auch der Edelstein zum beliebten Volksbuche der damaligen Zeit geworden. Hugo von Trymberg, Schulrector in Bamberg, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, verfaßte ein Lehrgedicht unter dem Namen „Renner". Der Dichter erläutert den Titel des Buches mit den Worten: „renner ist dis buch genannt, wanne es sol rennen durch die lant"; es enthält Erzählungen, Fabeln und Sprüche, größtentheils geistlichen Inhalts. Das „Narrenschiff", hervorgetreten 1494, ist ein satyrisches Lehrgedicht, zunächst gegen die Gebrechen und Thorheiten der damaligen Zeit gerichtet. Der Verfasser, S. Brant, geboren zu Straßburg 1458, gestorben 1520, war Lehrer an der dortigen Hochschule, später kaiserlicher Rath und Kanzler daselbst. Er eifert in seinem Buche gegen den verkehrten Zeitgeist, der sich in Unglauben, Verachtung der Religion, Rohheit und frecher Auflehnung gegen die göttlichen und menschlichen Gesetze gefiel; unter andern kommen folgende Materien darin vor: „von goteslæstern, nit fürsehen den tod, von wider got reden, von vermessenheit gotes, vom lohn der weissheit, verachtung ewiger freid, von verachtung der geschrift, von abgang des glouben". Brant schwang indessen die Geißel der Satyre auf milde, schonende Weise, und um sich hiezu gewissermaßen ein Recht zu erwerben, rechnet er sich selbst gleich Eingangs unter die Narren, auch entschuldigt er sich am Schlusse des Buches, im 113. Abschnitt, und legt seine wohlmeinende uneigennützige Absicht an Tag. Obgleich nicht eigentlich Humanist, verräth doch Brant eine genaue Bekanntschaft mit dem klassischen Alterthum; sein ganzes Lehrgedicht ist voll von Beziehungen auf die römische und griechische Welt, überall führt er hervorragende Persönlichkeiten des Alterthums zur Nachahmung vor, z. B.

den ruhigen Gleichmuth des Sokrates, die glückliche Armuth des Fabrizius, die Keuschheit der Lukrezia, die Treue der Penelope, die ächte Weisheit des Plato. Die Absicht des Verfassers war ohne Zweifel löblich, ob aber die Hinweisung auf das heidnische Alterthum das rechte Mittel war, dem Verfall der Religiosität und Sittlichkeit zu steuern, ist eine andere Frage; jedenfalls hätte ihm die alte Kirche lehrreichere und erhebendere Tugendspiele geboten; allein der Humanismus beherrschte damals so allgemein die gebildete Welt, daß es einigermaßen zu entschuldigen ist, wenn der Dichter durch Beispiele heidnischer Weisen am erfolgreichsten auf seine Zeit wirken zu können vermeinte. — Das Buch hat mit einem Schiff weiter nichts gemein, als daß auf dem Titel ein Schiff abgebildet ist, mit Narren angefüllt, zu dem noch andere Narren hinzugefahren werden, die man mit dem Zuruf aufnimmt: „har noch zu Schiff brüder, es gaht, es gaht.“ Wie großen Beifall das Narrenschiff seiner Zeit erndtete, erhellet schon aus der Thatsache, daß der bekannte Prediger Gailer von Kaisersberg einen Cyklus Predigten darüber hielt. Daß Gailer es wagen durfte, ein satyrisches Lehrgedicht zur Grundlage seiner Predigten zu machen, und daß er damit Anklang fand, beweist eben, daß das kirchliche Leben damals schon ziemlich gesunken war [1]).

Den Schluß dieses Abschnittes bildet der Theurdank (tewrdankh), ein episches Gedicht, das mit weltlichem Stoff religiöse Tendenz verbindet. Der Held des Gedichts ist Kaiser Maximilian (Theurdank), der sich um die Hand der reichen und schönen Prinzessin Maria von Burgund (Ehrenreich) bewirbt; um diese zu erhalten, muß er allerlei Gefahren und Abentheuer bestehen; endlich siegt er über seine Widersacher, diese werden zum Tode verurtheilt, der Held aber unternimmt, von der Prinzessin aufgefordert, einen Kreuzzug. Der leitende Gedanke, der sich durch dieses Epos hinzieht, ist folgender: in allen erdenklichen Bedrängnissen und Stürmen des Lebens gewinnt ein festes Vertrauen zu Gott, verbunden mit Reinheit des Herzens und kräftigem Sinn, am Ende den Sieg; das Gottvertrauen und das reine Bewußtsein verleihen dem Helden die nöthige Ausdauer und Kraft, um unversehrt durch alle Gefahren

---

[1]) Neuere Ausgabe des Narrenschiffs, von Strobel.

zu schreiten und zum glücklichen Ziele zu gelangen. Die einzelnen Data zu dem Epos gab Maximilian selbst an die Hand, die Bearbeitung übernahm Melchior Pfinzing, geb. 1481 zu Nürnberg, anfangs Probst zu St. Sebaldus daselbst, später Propst zu Mainz, wo er im Jahr 1534 starb. Das Werk erschien 1517 unter dem Titel: „die Geuerlichkeiten und eins theils der Geschichten des löblichen und streitparen und hochberühmbten Helds und Ritters Herr Tewrdankhs", tewrdankh bedeut den löblichen Fürsten R. M. E. Z. O. V. B. (Kaiser Maximilian, Erzherzog von Oesterreich und Burgund, darum tewrdankh genannt, daß er von Jugend auf all sein gedenkhen auf thewrliche sachen gericht. Der Theurdank wurde mit reicher typographischer Pracht ausgestattet, und mit 113 trefflichen Holzschnitten von Schäufelein und Burgmeier, Schülern A. Dürers, verziert[1]).

Aus dem Narrenschiff.

Von abgang des glouben.

Wann ich gedenk sumniss und Schand,
So man yetz spürt in allem land,
Von fürsten, herren, landen, stett,
Wer wunder nit, ob ich schon hett
Myn ougen ganz der zaehern voll,
Das man so smachlich sehen soll
Den krysten glouben nemen ab.
Verzich man mir, ob ich schon hab
Die fürsten ouch gesetzet har.
Wir nemen leyder grœblich war
Des krysten glouben not und klag,
Der myndert sich von tag zu tag.
Zum ersten hant die ketzerhert
Den halb zerrissen und zerstœrt,
Darnoch der schandlich Machamet
In mer und mer verwuestet het,
Und den mit sym irrsal geschænnt
Der vor was gross im Orient;
Und was gloubig alles Asia,
Der Moren lant und Africa.
Jetz hant darin wir ganz nüt me;

[1]) Neuere Ausgabe des Theurdank, von Haltaus.

Es mœcht eym hertten stein thun we,
Was wir alleyn verloren hant
In klein Asien und Kriechenlant;
Das man die gross Türky jetz nennt,
Das ist dem glouben abgetrennt
Do sin die syben kirchen gsin,
Do hat Johannes geschrieben hyn,
Do ist ein so gut lant verlorn,
Das es all welt mœht han verschworn etc.

Die geistliche Poesie außerhalb Deutschland.

Die geistliche Poesie in Italien.

§ 42.

Die mystische Poesie der Jünger des heil. Franziskus, Thomas von Celano, Bonaventura, Jacopone da Todi [1]).

Fast gleichzeitig wie in Deutschland gelangte die geistliche Poesie in Italien zur Blüthe; im dreizehnten Jahrhundert begann sie ihre mächtigen Schwingen zu entfalten, und nahm zu Anfang des vierzehnten mit Dante ihren höchsten Flug. Die Anregung ging zunächst von den Klöstern des heil. Franziskus aus; schon der Stifter des Ordens war poetisch wohl begabt und trat mit mehreren Liedern hervor, die zu den Schönsten gehören, was die geistliche Poesie an lyrischen Ergüssen aufzuweisen hat; insbesondere ist sein Lied vom „Sonnenaufgang" und der berühmte Hymnus „in foco l'amor mi mise" hieher zu rechnen. Die poetische Gluth des großen Meisters entzündete bald mehrere seiner Jünger zu gleicher Liederbegeisterung, unter denen vor Allen Thomas von Celano, Bonaventura, und Jacopone da Todi hervorglänzen. Diese Franziskanerpoesie ist vorzugsweise mystischen Inhalts; die tiefsinnige Versenkung in Gott und die Mysterien der Offenbarung, das höhere Leben der Seele, das alle Bande der Erde durchbrochen, nur Frieden und Freuden in süßem Hinsterben findet, dieß sehen wir hier in einer Reinheit und Erha-

[1]) Vergl. Ozanam's Werk, Paris chez Lecoffre, 1852. Katholik, 1853. Januarheft.

benheit, wie in keiner andern Poesie dargestellt. Nebstdem charakterisirt sich diese Poesie durch ein tiefes **Naturgefühl**, das überall in den manchfachsten Accorden und herrlichsten Bildern sich ausspricht. Freilich findet hier die Natur und ihre Pracht eine der altklassischen Poesie diametral zuwiderlaufende Behandlung: die dichterische Einbildungskraft der Jünger des heil. Franziskus faßte das Reich der Natur in seiner wahren Erscheinung und Bedeutung, d. h. in seiner untergeordneten Stellung unter den Herrn der Welt, und die Krone der sichtbaren Schöpfung, den Menschen auf.

Thomas von Celano (gest. 1220), ist der ganzen christlichen Welt bekannt durch die meisterhafte Sequenz „Dies iræ“. Dieser todesernste, markerschütternde, furchtbar erhabene Gesang, worin abwechselnd die Gedanken an Tod, Auferstehung, Gericht, Verdammung und ewiges Leben hervortreten, reicht allein schon hin, den Namen des Verfassers zu verewigen. Die Schauer der Ewigkeit, das Auferstehen der Todten, das Nahen des Richters, der Schall der Posaune, das Rauschen von einem Pole zum andern, die Majestät des ewigen Richters, die Klagen der Verworfenen, das Frohlocken der Gerechten — das Alles führt uns der Dichter so lebendig, in so concreten Bildern vor die Seele, daß wir es gleichsam zu sehen und zu hören glauben. — Der heilige **Bonaventura** (gest. 1274), seiner engelreinen Seele und exemplarischen Frömmigkeit wegen Doktor Seraphicus genannt, drang nicht nur in die Tiefen der Mystik und Scholastik ein, sondern verstand es auch, in anspruchsloser Weise zum Volke zu reden und seine mystischen Anschauungen in gemeinverständliche Bilder und populäre Verse zu kleiden. Der erhabene Gegenstand, bei dem seine dichterische Phantasie am liebsten verweilte, ist die Mutter des Herrn; während er in den Klöstern seines Ordens den frommen Gebrauch einführte, wonach die Abendglocken von den Kirchthürmen herab den Landmann auf dem Felde, wie den Wanderer auf seinen Wegen zum Gruß der Himmelskönigin einladen, besang er sie selbst zugleich in mehreren wunderlieblichen Liedern. Die schönste Perle seiner Poesie legte er aber in der **Philomena** nieder. Diesen tiefsinnigen mystischen Gesang, worin sich die höchste Verklärung der Natur und des Geistes im Sonnenlicht göttlicher Erkenntniß spiegelt, verfaßte Bonaventura im finstern Kerker, in den er von den

Gegnern seiner Ordensreformation geworfen, und nur mit Wasser und Brod kärglich genährt wurde. In diesem Zustande der Trostlosigkeit, Finsterniß und Verlassenheit von Außen, erschloß sich seinem contemplativen Gemüthe desto klarer das Leben einer höhern Welt, deren Visionen er in diesen wunderbaren Liedern niederlegte. Er vergleicht sich darin mit einer geblendeten Nachtigall im engen Käfige, in deren Innern ein ewiger Frühling erblüht, wenn die Welt mit ihren wechselnden Jahreszeiten und Erscheinungen ihren Blicken entschwunden ist.

Jacopone da Todi. Noch reichere Blüthen entfaltete die mystische Poesie in Jacopone da Todi, einem der trefflichsten Jünger des heil. Franziskus. Jakob de Benedetti, genannt Jacopone da Todi, war aus einem altadelichen Geschlechte entsprossen und gelangte als Rechtsgelehrter in seiner Vaterstadt Todi zu hohem Ansehen. Nachdem er in jüngern Jahren der Welt und ihren Freuden gehuldigt, brach endlich ein Ereigniß über ihn herein, das seinem Leben eine völlig entgegengesetzte Richtung gab. Als er nämlich einstmal einem festlichen Tanzgelage beiwohnte, stürzte plötzlich die Saaldecke ein und erschlug mehrere Frauen, worunter auch die seinige. Als er ihr die Kleider öffnete, entdeckte er zu seinem nicht geringen Erstaunen ein rauhes härenes Bußgewand, das sie heimlich auf dem zarten Leibe trug. Diese schreckliche Mahnung des Himmels erschütterte sein Gemüth so tief, daß er von nun an der Welt entsagte, seine Güter unter die Armen vertheilte, sich sogar öffentlich als Thor stellte, um seinen frühern Stolz zu büßen. Also vorbereitet flehte er um Aufnahme in den Orden des heil. Franziskus, die ihm endlich gewährt wurde, nachdem er durch ein vortreffliches Gedicht Proben seiner frischen Geistesthätigkeit abgelegt. Hier unterzog er sich aller Strenge der klösterlichen Zucht, übernahm die härtesten Bußübungen und ward nicht müde, seinen Leib zu kasteien und abzutödten. Nachdem er das Irdische von sich abgestreift und alle eigenwillige Thätigkeit in sich vernichtet hatte, drang er von Stufe zu Stufe, nach Anweisung des heil. Bonaventura, in die geistigen Tiefen der Mystik und das höhere Leben der Seele ein. Die in seinem Gemüthe angefachte heilige Gluth entzündete auch seine dichterische Einbildungskraft und befruchtete sie zu den manchfachsten herrlichsten Erzeugnissen. Seine zahlreichen Gedichte

wurden von Trassati gesammelt und in sieben Bücher geordnet herausgegeben; es sind: 40 Bußgesänge, 45 cantici amatorii, 30 Oden, 32 Cantici morali und 19 Satyren. In den Bußgesängen zeigt er uns den Weg der Buße und Bekehrung von den ersten Kämpfen durch alle Stufen der innern Erleuchtung und Reinigung bis zum höchsten Gipfel der Vereinigung mit Gott. In den „Cantici amatorii“ feiert er die Vermählung der Seele mit ihrem himmlischen Bräutigam. Die Oden beziehen sich auf verschiedene Geheimnißwahrheiten des Christenthums und kirchlichen Feste, unter den letzteren zeichnet sich besonders die auf das Pfingstfest „Descendi Sancto Spiritu“ aus. In den Satyren schwingt er die Geisel über die Laster und Verkehrtheiten seiner Zeit, und zwar über Hohe und Niedrige; selbst gegen hohe kirchliche Würdenträger ist seine strafende Rede gerichtet, wie er denn auch wegen vorgeblicher Angriffe auf Bonifacius VIII. angeklagt, excommunizirt und einige Zeit ins Gefängniß geworfen wurde. In den „Cantici morali“ schildert er den Kampf zwischen dem Geist, der Buße üben will, und dem Leib, der wider den Stachel ausschlägt. In all diesen Gedichten erscheint Jacopone als ein wahrhaft gottbegeisterter Sänger, der Geist Gottes hauchte ihm diese geheimnißvollen Töne seiner Lieder in die Seele, und sie quillen aus innerem unwiderstehlichem Drange; daher auch überall diese unnachahmliche Einfalt, Anmuth und Kraft. Den höchsten Ruhm erwarb sich der Dichter durch sein allbekanntes „Stabat Mater“. In diesem frommen, zarten, innigen Liede enthüllt er uns die Geheimnisse des Leidens der Mutter Jesu, und stellt den herzzerreißenden Schmerz, die tiefe Wehklage auf der einen, so wie den göttlichen Trost, das zum Himmel schauende Vertrauen, die Lieblichkeit der Wehmuth auf der andern Seite in so lebhaften Tönen dar, daß sie aus dem wunden Herzen der Mutter Jesu selbst zu kommen scheinen. — Auch Dante schätzte die poetischen Erzeugnisse Jacopone's sehr hoch, und es wird von ihm erzählt, er habe sich einstmal bei einem Turniere in die Lectüre eines seiner Gedichte so vertieft, daß die ganze Festlichkeit unbemerkt an ihm vorübergegangen sei. Jacopone starb im Jahre 1307.

An die mystische Poesie der Franziskaner reiht sich noch als würdiger Schluß das Werk eines unbekannten Sängers, der, wo nicht dem Orden selbst angehörig, doch von seinem Geiste reichlich

genährt war: es sind dieß die „Fioretti di S. Francesco“. Dieser Blüthenkranz enthält Erzählungen aus dem Leben des heil. Franziskus, die, aus zerstreuten Traditionen gesammelt, zu einem Ganzen harmonisch geordnet sind. Das völlig abgetödtete, fast immaterielle Leben des Heiligen, der über die Erde triumphirt und in aller Einfalt und Ruhe das Leben einer höhern Welt athmet, ist hier eben so wahr und treu, wie ergreifend und erhebend geschildert. Außer dem heil. Franziskus wird uns noch eine Reihe erhabener Charaktere vorgeführt, die mit dem großen Heiligen näher oder entfernter in Verbindung standen, und die alle zu dem großen Ziele zusammenwirken, eine neue Ordnung der Dinge zu gründen und in einer Zeit der Unordnung und Gewaltthat ein gottergebenes, opferwilliges, sittenreines Volk zu schaffen. Wir begegnen zunächst dem Bruder Leo, dem Lieblingsbegleiter des Heiligen, es zeigt sich uns der heil. Antonius von Padua, wie er die Volksschaaren nach sich zieht, die seinen Worten lauschen. Es stellt sich uns ferner das liebliche Bild der heil. Clara und das des heil. Bernhard dar, u. a. m. — Obgleich dieses Werk der metrischen Einkleidung entbehrt, so ist doch das Ganze von poetischem Hauch durchweht, und reich an malerischen Schilderungen.

Philomena Sancti Bonaventura.

Philomena prævia temporis amœni,
Quæ recessum nuncias imbris atque cœni
Dum mulcescis animos tuo canto leni,
Ave prudentissima, ad me, quæso veni!

Veni veni mittam te, quo non possum ire,
Ut amicum valeas cantu delinire,
Tollens ejus tristia voce dulcis lyræ
Quem heu modo nescio verbis convenire.

Ergo pia suppleas meum imperfectum,
Salutando dulciter unicum dilectum,
Eique denunties, qualiter affectum
Sit cor meum jugiter ejus ad aspectum.

Quod si quærat aliquis, quare te elegi
Meum esse nuntium, sciat quia legi
De te quædam propria, quæ divinæ legi
Et optato munere placent summo Regi.

Igitur charissime, audi nunc attente,
Nam si cantus volucris hujus serves mente,
Ejus imitatio, spiritu docente,
Te cœlestem musicum faciet repente.

De hac ave legitur, quod cum deprehendit
Mortem sibi properam, arborem ascendit,
Summoque diluculo rostrum sursum tendit,
Diversisque cantibus totam se impendit.

Cantilenis dulcibus præviat auroram,
Sed cum dies rutilat, circa primam horam,
Elevat prædulcius vocem insonoram
In cantando nesciens pausam sive moram.

Circo vero tertiam quasi modum nescit,
Quia semper gaudium cordis ejus crescit;
Vere guttur rumpitur, sic vox invalescit,
Et quo cantat altius, plus et inardescit.

Sed cum in meridie sol est in fervore,
Tunc disrumpit viscera nimio colore;
Oci! Oci! clamitat illo suo more,
Sicque sensu deficit cantans præ labore etc.

Das *Dies iræ.*

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla:
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Quum vix justus sit securus?

Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me fons pietatis.

Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ
Ne me perdas illa die.

Quærens me sedisti lassus:
Redemisti, crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

Justae judex ultionis
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco tanquam reus
Culpa rubet vultus meus
Supplicanti parce deus.

Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meæ non sunt dignæ;
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum præsta,
Et ab hœdis me sequestra
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis;
Gere curam mei finis.

Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce deus!
Pie Jesu Domine
Dona eis requiem.

§ 43.

Dante Alighieri. Divina Comedia.

Nachdem die genannten Jünger des heil. Franziskus, vor Allen der Mönch von Todi, der geistlichen Poesie in Italien die Bahn gebrochen, erhob sie sich bald zu einer wunderbaren Höhe; geschah es auch nicht durch einen Ordensgenossen, so doch durch einen Gesinnungsverwandten, der vom Geiste des heil. Franziskus reichlich genährt war. An Dante, dem großen Florentiner, dem vorzugsweisen Dichter des katholischen Mittelalters, trat glänzend zu Tage, wie sehr der Geist und das Leben der katholischen Kirche eine dichterische Einbildungskraft zu befruchten vermag. Dante Alighieri, geboren im Jahr 1265 in der damals mächtigen Republik Florenz, soll dem Franziskanerorden bestimmt gewesen, aber vor beendigtem Noviziate wieder ausgetreten sein (Hölle 16, 106). Ein Ereigniß seines Jugendlebens machte auf sein Gemüth den tiefsten Eindruck, der ihn durch das ganze Leben begleitete; es ist dieß seine frühzeitige Neigung zu Beatrice; das Verhältniß war indessen rein geistig und dauerte auch nach deren Tode noch fort[1]). Ein Jahr nach ihrem Ableben verehelichte sich Dante mit Gemma Donati, aus einer der angesehensten Familie zu Florenz (1292); im

[1]) Dieß erhellet aus seiner Schrift „vita nuova"; sie sehen, von ihr reden, war ihm die höchste Seligkeit, ein Gruß von ihr, die höchste Gunstbezeu-

Jahre 1289 wohnte er einem Feldzuge in Arezzo bei und soll sich durch hohe Tapferkeit ausgezeichnet haben. Auch als Gesandter bei benachbarten Freistaaten, so wie bei auswärtigen Fürsten ward er verwendet, jetzt noch zur Parthei der Guelfen zählend. Endlich in seinem 35. Lebensjahre mit der Wahl in den Magistrat seiner Vaterstadt trat in seinem Geschicke eine mächtige Wendung ein, von jetzt an ward sein Leben beständig von Unglück getrübt und der frühere Guelfe den Ghibellinen in die Arme getrieben.

In Folge der Rivalität zweier angesehener Familien in Florenz, der Donati und Cerchi, spaltete sich die Parthei der Guelfen in die der Schwarzen und der Weißen, die einander auf's Heftigste befehdeten. Gegen die Weißen, welche beschuldigt wurden, im Herzen Ghibellinen zu sein, wurde von den Schwarzen Carl von Anjou zu Hülfe gerufen, bei dessen Erscheinen die Häupter der Weißen verbannt wurden, darunter auch Dante, zuerst auf zwei Jahre, später für lebenslänglich; überdieß wurden seine Güter confiscirt. Von jetzt an irrte Dante heimathlos umher und trat offen als Sprecher der Ghibellinen auf; einige Zeit erhielt er bei einem gewissen Malaspina, sodann am Hofe der Scaliger zu Verona eine ehrenvolle Aufnahme. Als Heinrich VII. im Jahre 1311 seinen Römerzug antrat und alle Ghibellinen zu seinen Fahnen eilten, schloß sich auch Dante an und trat entschieden gegen seine Vaterstadt auf; der Zug nahm indessen einen ungünstigen Ausgang, und Heinrich starb schon im Jahre 1313. So wurde nicht nur Dantes Hoffnung, wieder die Rückkehr in sein Vaterland zu finden, vereitelt, sondern der Haß seiner Mitbürger noch heftiger gegen ihn entflammt, so daß seine Verurtheilung auf's Neue bestätigt und für unwiderruflich erklärt wurde. Nach langen Irrfahrten, vielfachen Mühseligkeiten und Drangsalen erhielt er wenige Jahre vor seinem Ende eine Zufluchtsstätte zu Ravenna bei Guido von Polenta; lebensmüde und durchdrungen von der Nichtigkeit irdischer Dinge widmete er sich frommen Bußübungen und dichtete die sieben Bußpsalmen in Terzinen. Ohne sein Vaterland wieder gesehen zu haben, starb

gung. Wenn sie irgendwo erschien — sagt er — blieb mir bei der Hoffnung des wunderbaren Grußes kein Feind mehr, eine Zärtlichkeit für die ganze Welt kam über mich, welche machte, daß ich jedem verzieh, der mich beleidigte.

er hier im Jahr 1321 in seinem 56. Lebensjahre. Seinem Denkmal zu Ravenna wurden folgende Verse, welche Dante selbst beim Gefühle seines herannahenden Todes verfaßt hatte, beigesetzt:

Jura monarchiæ, superos, phlegetonta, lacusque
Lustrando cecini voluerunt fata quosque:
Sed quia pars cessit melioribus hospita castris
Auctoremque suum petiit felicior astris,
Hic claudor Dantes patriis extorris ab oris
Quem genuit parvi Florentia mater amoris

Dante ist nicht nur der genialste und eigenthümlichste Dichter seines Vaterlandes, er kann auch, was die Tiefe und Kraft des Geistes, die Großartigkeit der Ideen und plastisches Talent betrifft, der größte geistliche Dichter genannt werden. Seine Werke bekunden einen umfassenden, kräftigen, in hohem Grade schöpferischen Geist, der sich alle damals zugänglichen Schätze menschlicher Wissenschaft zu eigen gemacht hatte. Sein erster dichterischer Versuch war die vita nuova (1293). Der Zweck dieses mit Sonnetten und Canzonen durchflochtenen Werkes war, das neue Leben zu beschreiben, das ihm im neunten Lebensjahre durch Beatrice aufging. Sodann verfaßte er die Schrift: „de vulgari eloquio“, eine Abhandlung über die Volkssprache Italiens und die verschiedenen Formen der Dichtkunst; ein anderes Werk, de convivio oder convito, ist gleichfalls gelehrten, ästhetischen Inhalts. Dasjenige Werk aber, das seinen Namen unsterblich gemacht, ist die „Divina Comedia“ — Hölle, Fegfeuer und Paradies darstellend. Sein ganzes reiches Wissen von göttlichen und menschlichen Dingen hat Dante in diese erhabene Dichtung niedergelegt, die uns einen Blick in die höhere Weltordnung und die sittliche Natur des Menschen eröffnet, und das ewige Gesetz enthüllt, welches das Weltall erhält und den Menschen gottähnlich macht; der reichste Schatz gelehrten theologischen Wissens, wie er sich nur selten in theologischen Compendien findet, ist darin enthalten. Warum er sein Werk „Comedia“ nannte, erhellet aus seiner Abhandlung de vulgari eloquio, wonach es drei Arten von Styl gibt: den tragischen oder höhern, den komischen oder niedern, und den elegischen oder klagenden; seiner Meinung nach ist die zweite Art des Styls in diesem Gedichte vorherrschend. Der Name „divina“ wurde dem Gedichte erst nach dem Tode des

Verfassers beigelegt. Die sieben ersten Gesänge soll Dante vor seiner Verbannung verfaßt haben [1]), der größere Theil ist ohne Zweifel während seines Aufenthaltes am Hofe der Scaliger entstanden; in einem Camaldulenserkloster bei Gubbio soll er das Ganze vollendet haben. Außer der Fülle an großen und tiefen Ideen ist insbesondere die plastische Kunst, der technische Apparat, dessen sich der Dichter zur Ausschmückung seines Kunstwerks bedient, zu bewundern. Um seine Ideen dem Geiste durch die Sinne einzuprägen, wählte der Dichter überall den allegorischen und symbolischen Weg; und zwar stellte er Bilder und Gleichnisse aus der heidnischen Mythologie und der heiligen Schrift, Charaktere und Persönlichkeiten aus dem klassischen Alterthum und der christlichen Kirche, neben einander — eine Zusammenstellung, die damals nicht ungewöhlich war und dem Geschmack der Zeit entsprach. Die vielfach abwechselnden und in einander geschlungenen Bilder und Gleichnisse zeugen von einem wahrhaft überfließenden Reichthum des Dichters an allen Mitteln poetischer Darstellung: überhaupt in keiner andern christlichen Dichtung waltet die Allegorie und Symbolik so großartig. Hiedurch wird freilich nicht selten das Verständniß des tiefen und reichen Buches erschwert, weßhalb auch außer der Bibel noch kein Buch so viele Ausleger und so verschiedene Deutung gefunden, ja es wurden sogar in Italien mehrere Lehrstühle zur Erläuterung dieses Werkes errichtet, unter andern zu Florenz.

Die divina Comedia schildert uns eine Wanderung durch die drei Reiche der andern Welt, durch Hölle, Fegfeuer und Himmel. Diese Wanderung wird in folgender Weise unternommen und vollendet. In der Mitte der Lebensbahn angelangt, sieht sich der Dichter in eine furchtbare Wildniß verschlagen, wo sich nirgends ein Ausweg zeigt, d. h. in jenen Zustand der Verwirrung und Verblendung, in welchem Thorheiten und ungezügelte Leidenschaften den Menschen stürzen. Es stellen sich ihm nach einander drei schreckliche Thiergestalten dar: ein Pantherthier (die sinnliche Lust der Jugend), ein Löwe (der Ehrgeiz des männlichen Alters), zuletzt eine Wölfin (die Habgier des höhern Alters). Endlich erscheint

[1]) Dieß schließen Einige aus den Worten, womit der achte Gesang der Hölle beginnt: „io dico, sequitando“ so fahr' ich fort zu sagen.

ihm, vom Himmel gesandt, die Vernunft als Führerin — in der Person des weisen, besonnenen und gemäßigten Dichters Virgil. An Virgil's Hand unternimmt Dante die Wanderung durch Hölle und Fegfeuer. Aber ins Paradies, in die Stadt Gottes kann ihn Virgil nicht geleiten; die Vernunft kann nur aus dem dunkeln Wald der Irrthümer und Laster führen, indem sie die Abscheulichkeit der Sünde und ihre Folgen zeigt; in die Stadt Gottes, zur göttlichen Anschauung kann man nur mit Hülfe des Glaubens und der Gnade gelangen. Virgil übergibt daher jetzt den Dante der Führung der göttlichen Offenbarung und himmlischen Gnade, die in Beatrice personifizirt erscheint. Von Beatrice geleitet, wandert nun der Dichter durch das Reich der seligen Geister; plötzlich verschwindet ihm Beatrice um den ihr bestimmten Platz im Chore der Seligen einzunehmen, worauf Bernhard von Clairvaux der große Heilige, die weitere Führung des Dichters übernimmt; das Buch beginnt also:

Auf halbem Weg des Menschenlebens fand
Ich mich in einen finstern Wald verschlagen,
Weil ich vom rechten Weg mich abgewandt.
Wie schwer ist's doch von diesem Wald zu sagen,
Wie wild, rauh, dicht er war, voll Angst und Noth;
Schon der Gedank' erneuert noch mein Zagen,
Nur wenig bitterer ist selbst der Tod;
Doch um vom Heil, das ich d'rin fand, zu kunden,
Sag' ich, was sonst sich dort den Blicken bot,
Nicht weiß ich, wie ich mich hineingewunden,
So ganz war ich von tiefem Schlaf berückt
Zur Zeit, da mir der wahre Weg verschwunden.
Doch bis zum Fuß des Hügels vorgerückt,
Der an dem Ende lag von jenem Thale,
Das mir mit schwerer Furcht das Herz gedrückt,
Schaut ich empor und sah, den Rücken mahle
Ihm der Planet, der uns auf jeder Bahn
Gerad' zum Ziele führt mit seinem Strahle.
Da fingen Angst und Furcht zu schwinden an,
Die mir des Herzens Blut erstarren machten
In jener Nacht, da Grausen mich umfah'n.
Und so wie athemlos, nach Angst und Schmachten
Schiffbrüchige vom Strand, entfloh'n der Fluth,
Starr rückwärts schauend, ihren Grimm betrachten;

So kehrt' ich, noch mit halb erstorb'nem Muth,
Mich jetzt zurück, nach jenem Passe sehend,
Der jeglichem verlöscht des Lebens Gluth.
Und etwas ausgerastet weiter gehend,
Wählt' ich bergan den Weg der Wildniß mir,
Fest immer auf dem tiefern Fuße stehend.
Sieh, beim Beginn des steilen Weges schier
Bedeckt mit buntgeflecktem Fell die Glieder
Gewandt und sehr behend ein Pantherthier.
Nicht wich's von meinem Angesichte wieder,
Und also hemmt es meinen weitern Lauf,
Daß ich mich öfters wandt' in's Thal hernieder.
Am Morgen war's, die Sonne stieg jetzt auf,
Von jenen Sternen, so wie einst, umgeben
Als Gottes Lieb aus ödem Nichts herauf
Die schöne Welt berief zu Sein und Leben;
So ward mir Grund zu guter Hoffnung zwar
Durch jenes Thieres heitres Fell gegeben,
Und durch die Frühstund und das junge Jahr,
Doch so nicht, daß in mir sich Furcht nicht regte,
Als furchtbar mir ein Leu erschienen war.
Es schien, daß er sich gegen mich bewegte,
Mit hohem Haupt und mit des Hungers Wuth,
So daß er Schrecken, schien's, der Luft erregte.
Auch eine Wölfin, welche jede Gluth
Der Gier durch Magerkeit mir schien zu zeigen,
Die schon auf Viele schweren Jammer lud.
Vor dieser mußte so mein Muth sich neigen,
Aus Furcht, die bei dem Anblick mich durchbebt,
Daß mir die Hoffnung schwand, zur Höh' zu steigen.
Wie der, der eifrig zu gewinnen strebt,
Wenn zum Verlieren nun die Zeit gekommen,
In Kümmerniß und tiefem Bangen lebt;
So machte dieses Unthier mich beklommen;
Von ihm gedrängt, mußt ich mich rückwärts ziehn,
Dorthin, wo immer noch der Tag entglommen.
Als ich zur Tiefe niederstürzt' im Flieh'n,
Da war ein Wesen dorten zu erkennen,
Das durch zu langes Schweigen heiser schien.
Ich rief, sobald ich's nur gewahren können
In großer Wildniß: „O, erbarme dich,
Du, seist du Schatten, seist du Mensch zu nennen."
Und Jener sprach: „Nicht bin, doch Mensch war ich;
Lombarden waren die, so mich erzeugten,

Und beide priesen Mantuaner sich.
Eh', spät die Römer sich dem Julius beugten,
Sah ich das Licht, sah des Augustus Thron
Zur Zeit der Götter, jener Trugerzeugten.
Ich war Poet und sang Anchises Sohn,
Der Troja floh, besiegt durch Feindestücke,
Als, einst so stolz, in Staub sank Ilion.
Und du — du kehrst zu solchem Gram zurücke,
Wes bleibt die freud'ge Höhe nicht dein Ziel,
Die Anfang ist und Grund zum vollen Glücke?"
„So bist du, rief ich, bist du der Virgil,
Der Quell, dem reich der Rede Strom entflossen?„ [1])

Die Hölle, wie sie dem geistigen Auge Dante's vorschwebt, ist der Centralpunkt höchster Seelen- und Körperleiden, der Sammelplatz aller bösen Geister und Materien, denen der Zorn des Himmels Macht gegeben, den Menschen zu schaden. Was die geometrische Konstruktion der Hölle betrifft, so beschreibt sie der Dichter als eine Höhle, die sich trichterförmig in vielen Absätzen in die Tiefe zieht und sich zuletzt zu einem Brunnen verengt. Jeder der Absätze bildet einen Kreis, in welchem eine Gattung von Sündern gepeiniget wird. Die geometrische Konstruktion entspricht genau der moralischen, die Tiefe der verschiedenen Kreise richtet sich nach der Abscheulichkeit der zu bestrafenden Sünder, daher wir die leichtern Sünder in den obern Kreisen finden, und je schwerer ein Verbrechen, desto seltener erscheint es, und desto enger also der Kreis; der Strafort der Verräther, welcher nur eine verhältnißmäßig geringe Anzahl von Verbrechern zu fassen hat, ist daher der engste. Dagegen nimmt die unermeßliche Zahl derer, die ohne Schmach und Lob gelebt, den obersten und weitesten Raum des Höllentrichters ein; sowie diejenigen, die zwar menschlich würdig, aber ohne den Glauben gelebt, z. B. die Helden des Alterthums, Homer, Plato, Horaz u. a. m. sich im Vorhofe der Hölle befinden. Als geringere Sünden bezeichnet der Dichter diejenigen, welche aus der Unenthaltsamkeit entspringen, weil diese keinen vorsätzlichen bösen Willen, sondern Mangel an Selbstbeherrschung und richtiger Erkenntniß voraussetzt. Deßhalb

[1]) Obgleich diese und die folgenden Stellen nach K. Streckfuß citirt sind, so verdient doch im Ganzen die Uebertragung von „Philalethes" den Vorzug.

werden im zweiten, dritten, vierten und fünften Kreise minder hart bestraft: die Wollüstigen, die Schwelger, die Geizigen und Verschwender, die Jähzornigen. Diesen folgen im sechsten Kreise die Ketzer (im weitesten Sinne, z. B. auch Epikur). Auf diese erst kommen die vorsätzlich Bösen; es sind theils Gewaltthätige, theils Betrüger; daß die ersten minder strafbar erscheinen als die letztern, erklärt sich ohne Zweifel daraus, weil die Gewaltthat nicht selten aus Verblendung und heftiger Leidenschaft entspringt, während der Betrüger bei kaltem Blute die Gabe der Vernunft mißbraucht, um Andern zu schaden. Die Gewaltthätigen werden in sieben Kreisen bestraft und zwar in drei Unterabtheilungen, je nachdem Einer Gewalt gegen den Nächsten, sich selbst oder gegen Gott verübt. Der Betrug zerfällt wieder in zwei Hauptgattungen, die erste enthält die eigentlichen Betrüger, die wir nach zehn Unterarten in eben so vielen Abtheilungen des achten Kreises bestraft sehen; die zweite Hauptgattung umfaßt die Verräther in vier Abtheilungen des neunten Kreises, je nachdem sie Verwandte, Freunde, Vaterland oder Wohlthäter verrathen; im letzten finden wir Judas, Lucifer, Brutus und Cassius. — Sehr sinnreich und dem Getriebe der Leidenschaften genau entsprechend, sind die verschiedenen Qualen dargestellt. Die Strafe derer, die ohne den Glauben gelebt, besteht darin, daß sie in ewiger Sehnsucht ohne Hoffnung leben. Die fleischlichen Sünder z. B. Paris, Helena, Cleopatra werden unaufhörlich vom höllischen Wirbelwind hin und her getrieben, wie sie im Leben von ihrem unbändigen Triebe rastlos umhergejagt wurden. Die Schlemmer und Schwelger sind beständigem Regen ausgesetzt, der nichts als eckelhaften Schmutz erzeugt, in den sie versinken. Die Zornigen werden in siedender Quelle gepeinigt, die mehr trüb als schwarz ist, um anzudeuten, daß der Zorn mehr aus Unklarheit und Bewußtlosigkeit als aus verbrecherischer Neigung entspringt[1])

Das Fegfeuer. Nachdem Dante an Virgil's Hand die einzelnen Kreise der Hölle durchwandert, gelangt er zu dem Fegfeuerberg, wo die Seelen langsam und mühevoll zur Läuterung emporsteigen. Auffallen dürfte es, daß der Dichter den Cato von Utika zum Hüter des Fegfeuerberges bestellt, ohne Zweifel als Symbol

[1]) Vergl. Carl Streckfuß, Anmerkungen zur „Hölle“ 9. und 10. Gesang.

der nach sittlicher Freiheit Ringenden. Heilige Hymnen tönen ihm hier entgegen[1]), die Nacht verschwand, das Licht der Hoffnung umstrahlt ihn erheiternd, freundliche Sterne blicken auf ihn herab und Engelsgestalten erscheinen, um die zur Läuterung Gekommenen abzuholen. Am Fuße des Berges, den die Seelen erklimmen müssen, ist der Boden mit Thau bedeckt, mit diesem Thau wäscht Virgil das Gesicht des Dichters vom Schmutze der Hölle rein (Symbol der geistigen Läuterung). Wie Dante ohne sein Zuthun über den Acheron gekommen, so kommt er jetzt auch an den Pforten des Fegfeuers durch unmittelbare göttliche Einwirkung an. Außerhalb der Pforte besteht noch die irdische Ordnung, erst hinter derselben beginnt die ewige; an der Pforte harren viele Seelen des Einlasses, die Eingelassenen singen den Ambrosianischen Lobgesang, Gott dankend, daß er sie zur Läuterung zugelassen. Beim Eintritt des Dichters in die Pforte bezeichnet ein Engel dessen Stirne mit sieben P. (peccatum, 7 Hauptsünden). Beim Herausgehen aus einem Kreise wird jedesmal ein P. gelöscht.

In jedem der sieben Kreise des Fegfeuers zeigen sich beim Eingang Bilder der Tugend, welche den darin abzulegenden Fehlern gegenüberstehen; am Ausgang aber Bilder des Lasters und seiner Folgen; jene um das Gemüth anzutreiben, die Tugenden sich anzueignen, diese um es vom Rückfall in das Laster zurückzuschrecken; so z. B. finden wir in dem Kreise, worin die Hochmüthigen büßen, Bilder der Demuth in Marmor geprägt. — Beachtenswerth ist, daß Virgil, der in der Hölle über Alles Bescheid zu geben weiß, im Fegfeuer immer die Schatten nach dem Wege fragt; hiemit sollte ohne Zweifel angedeutet werden: die Vernunft kann wohl die Sünde als solche erkennen, sie kann uns auch auf dem Wege der Läuterung begleiten, aber zur Führung auf diesem Wege reicht ihre Kraft nicht aus; nur der Glaube leitet uns sicher auf dem Pfade der sittlichen Vollkommenheit, deßhalb werden die Seelen um Rath gefragt, deren Glaube sich auf Erden bewährte. In den drei untern Kreisen werden die Seelen von Hochmuth, Zorn und Neid geläutert; in den vier obern diejenigen, welche in der Liebe Gottes zu

[1]) Der Dichter citirt folgende Kirchenhymnen: Te lucis ante terminum, VIII, 19. Summæ Deus clementiæ, XXV, 121. Salve Regina, VII, 82. Te Deum laudamus, IX, 10. Deo in excelsis gloria.

lau, im Streben nach dem Irdischen zu eifrig waren. Wenn die Seelen nach vollbrachter Läuterung und errungener Freiheit auf dem Gipfel des Berges anlangen, trinken sie aus dem Lethe Vergessenheit des verübten Bösen und aus dem Eunoe Erinnerung an das vollbrachte Gute, und ihre Pein ist zu Ende. — Im 27. Gesange, der an tiefsinnigen Beziehungen und an dichterischen Schönheiten der reichste ist, schildert der Dichter die letzte und schwerste Probe, die er noch zu bestehen hat. Aber die Aussicht auf das schon nahe schöne Ziel bewegt ihn, das Schwierigste zu übernehmen. Nach bestandener Prüfung gelangt er auf den Gipfel des Läuterungsberges und schaut das irdische Paradies, d. h. geläutert und gereinigt kehrt er in den Zustand zurück, in welchem die ersten Menschen an diesem Orte waren, in den Zustand der Unschuld. Hier geht ihm das Licht des Glaubens auf, Beatrice nähert sich ihm und Virgil entschwindet unbemerkt; aber die Gestalt der Seligen und Beseligenden ist vom Blumenregen, der aus den Händen der Engel auf sie niederströmt, dem Dichter verborgen, denn er ist noch nicht genug vorbereitet, um den Glanz des höchsten Lichtes zu ertragen (30. Gesang). Vom irdischen Paradies wird jetzt der Dichter in das himmlische versetzt.

XXX. Gesang.

Sobald der Empyre'n Gestirn des Norden,
(Das nimmer aufgeht, noch sich wieder senkt,
Und das durch Sünden nur umnebelt worden;
Bei welchem Jeder dort der Pflicht gedenkt,
Zu der es leitet, wie den Kahn hienieden,
Das, welches tiefer steht, zum Hafen lenkt,)
Still stand, da wandten, die's vom Greifen schieden,
Die zweimal zwölf und vier Wahrhaften sich
Zum Wagen hin, als wie zu ihrem Frieden.
Und Einer, der des Himmels Boten glich,
Rief dreimal singend zu der Andern Sange:
„Komme, Braut von Libanon, und zeige dich!“ [1])
Wie bei des Weltgerichts Posaunenklange
Der Sel'gen Schaar, mit leichtem Leib umfah'n,
Dem Grab erstehen wird mit eil'gem Drange,
So hoben von des heil'gen Wagens Bahn
Wohl hundert sich bei solcher Stimme Schalle,
Des ew'gen Lebens Diener himmelan.

[1]) Vergl. das Hohe Lied c. 4, v. 8.

„Heil dir, der kommt!“ So klang's im Widerhalle,
„Streut Lilien jetzt mit vollen Händen hin!“
Und Blumen warfen rings und oben Alle.
Schon sah ich bei des Tages Anbeginn
Geschmückt den Osten sich mit Rosen zeigen,
Sah klar den Himmel und die Königin
Des Tages, sanft umschattet, höher steigen,
So daß, da ihren Schimmer Dunst umfloß,
Mein Blick ihn aushielt, ohne sich zu neigen.
Hier, durch die Blumenfluth, die sie umschloß,
Und niederstürzend um und in den Wagen,
Sich aus der Himmelsboten Hand ergoß,
Sah ich ein Weib in weißem Schleier ragen,
Olivenzweig' ihr Kranz, und um's Gewand,
Das Feuer schien, des Mantels Grün geschlagen.
Mein Geist, dem schon so manches Jahr entschwand,
Seit er in ihrer Gegenwart mit Beben
Demüth'gen Staunens bange Lust empfand,
Fühlt, eh' das Aug' ihm Kunde noch gegeben,
Durch die geheime Kraft, die ihr entquoll,
Die alte Liebe mächtig sich erheben.
Kaum war der hohen Kraft die Seele voll,
Der Kraft, durch die, bevor ich noch entgangen
Der Knabenzeit, mein wundes Herz erschwoll,
So wandt' ich links mich hin, mit dem Verlangen,
Mit dem ein Kind zur Mutter läuft und Muth
Im Schrecken sucht, und Trost im Leid und Bangen,
Um zu Virgil zu sagen „Ach mein Blut!
Kein Tröpflein blieb mir, das nicht bebend zuckte —
Ich kenne schon die Zeichen alter Gluth.“
Doch sein beraubt ließ uns Virgil zurücke,
Virgil, der väterliche Freund — Virgil,
Dem sie mich übergab zu meinem Glücke.
Was Eva einst verloren, da sie fiel,
Nicht half es mir, die Thränen zu vermeiden,
Wovon ein Strom die Wangen niederfiel.
„O Dante, mag Virgil auch von dir scheiden,
Nicht weine d'rum, noch jetzo weine nicht;
Zu weinen ziemt dir über andres Leiden!“
Und wie mit Ernst gebietendem Gesicht
Ein Admiral, der, musternd seine Schaaren
Vom hohen Bord, sie mahnt an ihre Pflicht,
So war sie links im Wagen zu gewahren,
Als ich nach meines Namens Klang mich bog,

Den hier die Noth mich zwang zu offenbaren;
Ich sah die Frau, die erst sich mir entzog,
Als sie erschien in jener Engel-Feier,
Wie nach mir her ihr Blick von jenseits flog.
Doch ihr vom Haupte wallend ließ der Schleier,
Der von Minervens Laub umkränzet ward,
Mir ihren Anblick nur noch wenig freier.
Stolz sprach sie nun mit königlicher Art,
Gleich Einem, der erst mild spricht, anzuschauen
Und sich das härt're Wort für's Ende spart:
„Schau her, Beatrix bin ich! Welch Vertrauen
Führt dich zu diesen Höh'n? Wie, weißt du nicht,
Beglückte wohnen nur in diesen Auen."
Ich sah zum Bach hinab, sah mein Gesicht,
Sah auf die Blumen dann, die mich umgaben,
Gedrückt die Stirn von schwerer Schaam Gewicht.
So stolz erscheint die Mutter ihrem Knaben,
Wie sie mir schien; denn ihr mitleidig Wort
Schien den Geschmack der Bitterkeit zu haben.
Sie schwieg, da sang der Engel Chor sofort
Den Psalmen: Herr auf dich nur steht mein Hoffen,
Bis: Stellest meine Füß' auf weiten Ort.
Wie auf den Rücken Welschlands, welcher offen
Den Stürmen ragt, der Schnee im Frost gehäuft,
Zu Eis erstarrt, vom slav'schen Wind getroffen,
Dann in sich selbst versickernd niederträuft,
Wenn laue Wind' aus Libyen ihn verzehren,
So wie dem Feuer nah das Wachs zerläuft;
So war ich ohne Seufzer, ohne Zähren,
Bevor die Engel sangen, deren Sang
Nur Nachklang ist vom Lied der ew'gen Sphären.
Doch als im Lied ihr Mitleid mir erklang,
Wohl heller klang, als hätten sie gesungen:
„Was, Herrin, machst du ihm das Herz so bang?"
Da ward das Eis, das fest mein Herz umschlungen,
Zu Hauch und Wasser bald, und kam durch Mund
Und Auge bang aus meiner Brust gedrungen.
Sie, welche wie zuvor im Wagen stund,
Sie wandte sich dem Engelchor entgegen,
Und that den heil'gen Schaaren dieses kund:
„Ihr wacht im ew'gen Tag, und immer mögen
Euch einen Schritt entziehen Schlaf und Nacht,
Den das Jahrhundert thut auf seinen Wegen.
Drum ist die Antwort wohl für ihn bedacht,

Der drüben weint, damit sie klar beweise,
Daß große Schuld auch große Schmerzen macht.
Nicht durch die Kraft allein der ew'gen Kreise,
Die jedes Wesen zu dem Ziele lenkt,
Das ihm sein Stern gesteckt für seine Reise,
Durch das auch, was die Gnade Gottes schenkt,
Sie, deren Regen solche Dünst' umgeben,
Daß sich kein Blick in ihre Tiefen senkt,
War dieser einst in seinem neuen Leben
Gar hoch begabt, um sich zur Trefflichkeit
Durch rechte Sitte mächtig zu erheben.
Doch wilder wird in schnöder Ueppigkeit
Jedweder schlechte Same sich entfalten,
Je kräft'ger ist des Bodens Fruchtbarkeit.
Wohl wußt' ich einige Zeit ihn festzuhalten,
Indem ich ihm die jungen Augen wies;
Da ließ er gern als Führerin mich walten.
Doch hatt' er, als ich kaum die Welt verließ,
Zum bessern Sein zu gehn, sich mir entzogen,
Indem er Andern ganz sich überließ.
Als ich vom Fleisch zum Geist emporgeflogen,
Und höhere Tugend, höhern Reiz empfah'n,
Da ward er minder hold mir und gewogen.
Er wandte seinen Schritt zur falschen Bahn,
Trugbildern folgend, schnöden Wonnelebens,
Den falschen Lockungen und leerem Wahn.
Im Traum und Wachen rief ich ihn vergebens,
Und Mahnung haucht' ich ihm und Warnung ein,
Doch blieb er taub im Leichtsinn eiteln Strebens.
Ein Mittel nur konnt' ihm zum Heil gedeih'n,
So tief schon hat er sich im Wahn verloren,
Und solches war der Anblick ew'ger Pein.
Deßwegen drang ich zu der Hölle Thoren
Und habe den, der ihn heraufgeführt,
Mit Bitten und mit Thränen dort beschworen.
Nicht wär's, wie sich's nach ew'gem Rath gebührt,
Wenn er durch Lethe ging' und sie genösse,
Und nicht vorher bußfertig und gerührt
In Reuezähren seine Schuld ergösse."

Das Paradies. Aus dem irdischen Paradiese wird der Dichter durch höhere Gewalt in das himmlische versetzt, wo er stufenweise von einer Verklärung zur andern emporsteigt, der gött-

lichen Anschauung immer näher kömmt, bis er endlich gewürdiget wird, das göttliche Licht in aller Klarheit und Vollkommenheit zu schauen. Diese Seligkeit würdig zu schildern, ist schwierig, weßhalb der Dichter im Eingang des ersten Gesanges andeutet, er bedürfe nun aller Kraft, deren ein Dichter fähig sei; die niedere Wissenschaft (Philosophie) reiche nicht mehr aus, er bedürfe der höhern Wissenschaft (Theologie). Auf doppeltem Wege sucht uns Dante die himmlische Seligkeit zu schildern; einmal indem er den Zustand der seligen Geister beschreibt, denen er auf seiner Himmelsreise begegnet; insonderheit aber dadurch, daß er die Veränderungen schildert, die in ihm selbst vorgehen. Der letztere Weg war um so mehr vorzuziehen, als es sich hier um einen rein geistigen Zustand handelt, der sich durch Enthüllung eigener Empfindungen deutlicher bezeichnen läßt, als durch die Schilderung anderer, die sich in demselben Zustande befinden. In großartigerem Maßstabe wie seither bedient sich der Dichter jetzt der Allegorie und Symbolik, um seine Ideen zu veranschaulichen.. Die äußere Konstruktion ist folgende: neun Licht- oder Himmelskreise umgeben das Empyreum — den höchsten, unbewegten Himmel — worin die Gottheit thront. Diese neun Himmelskreise durchwandert der Dichter an der Hand Beatricens; durch steten Hinblick auf sie wird Dante zum Emporsteigen aus einem Himmelskreise in den andern befähigt, bei jedem Fortschritte erscheint Beatrice herrlicher und strahlender, denn mit der Annäherung zu Gott wächst auch wieder die Gnade und die Vollkommenheit des göttlichen Anschauens. Diese Steigerung schildert uns der Dichter in immer schönern und glänzendern Bildern, bis er uns endlich in den letzten Gesängen durch einen wahrhaft überschwenglichen Bilderreichthum einen Begriff von der seligen Vereinigung mit Gott zu geben versucht. Je höher er emporsteigt, desto mehr erglänzen die Lichtmassen, und aus dem Lichtmeer treten einzelne Lichter hervor — die Gestalten seliger Geister, große Heilige, Kirchenlehrer u. a. m. Im Lichtkreise des Mars findet der Dichter diejenigen, die für Christus gestritten, ihr vereinigter Glanz bildet in zwei Streifen, die sich durchschneiden, die Form eines Kreuzes, an welchem Christus in wunderbarer Herrlichkeit strahlt. In dem achten Kreise, in welchen sich der Dichter emporschwingt, glänzt eine mächtige Sonne — der Erlöser, von einer blendenden Licht-

masse umgeben; in der heiligen Nähe befindet sich seine jungfräuliche Mutter und der Erzengel Gabriel, der mit den seligen Geistern einen unbeschreiblich lieblichen Hymnus anstimmt. Nachdem noch der Dichter vor Petrus, Jakobus und Johannes eine Prüfung in den drei theologischen Tugenden, im Glauben, der Liebe und Hoffnung bestanden, wird er in den neunten Himmel emporgetragen und gewürdiget, in das Empyreum einzutreten. Hier erschaut sein seliger Geist nicht nur das innere Wesen der Gottheit, sondern auch den Plan der ganzen Schöpfung, des Weltalls wie des Geisterreichs; es wird ihm ein Einblick in die Ordnung, die Gesetze und die Urformen des Universums gestattet, und ein Wunder der göttlichen Weisheit, Liebe und Allmacht um das andere enthüllt sich seinem staunenden Geiste. Dieß sucht Dante dadurch zu veranschaulichen, daß er sich theils von Beatrice, theils von seligen Geistern, z. B. dem heil. Dominikus, Franziskus, Thomas von Aquin, Bonaventura u. a. m. Auskunft über die höchsten und schwierigsten Fragen der Metaphysik und Theologie ertheilen läßt. — Nachdem Beatrice den Dichter dem Ziele nahe geführt, verschwand sie, und nahm selbst den ihr eigenen Platz in der himmlischen Rose ein. Derjenige, der von ihr gesandt wurde, um den Dichter ferner zu belehren, ist der h. Abt Bernhard von Clairvaux. Nicht ohne Grund hat der Dichter gerade diesen Heiligen gewählt; zur vollständigen Offenbarung der göttlichen Geheimnisse bedarf es seiner Meinung nach noch einer höhern Vermittlung — der heiligen Jungfrau; dieser war der Dichter, wie aus mehreren seiner Sonnetten, sowie aus dem 33. Gesang zu ersehen, mit innigster Andacht ergeben, aber auch Bernhard von Clairvaux war bekanntlich der jungfräulichen Gottesmutter mit inbrünstigster Verehrung zugethan und verherrlichte sie in seinen Schriften. Hieraus erklärt es sich, warum der Dichter diesen Heiligen vor allen andern ausersehen, sich von ihm, nachdem Beatrice zum Sitz der himmlischen Herrlichkeit emporgestiegen, Belehrung über die götlichen Geheimnisse ertheilen zu lassen.

XXXIII. Gesang.

„O Jungfrau, Mutter, Tochter deines Sohns,
Demüth'ger, höher als was je gewesen,
Ziel, auserseh'n vom Herrn des ew'gen Throns,
Geadelt hast du so des Menschen Wesen,
Daß, der's erschaffen hat, das höchste Gut,

Um sein Geschöpf zu sein, dich auserlesen.
In deinem Leib' entglomm der Liebe Gluth,
An der die Blume hier zu ew'gen Wonnen
Entsprossen ist, in ew'gem Frieden ruht.
Die Lieb' entflammst du gleich der Mittagssonnen,
In diesem Reich; dort in der Sterblichkeit
Bist du der frommen Hoffnung Lebensbronnen.
Du giltst so viel, ragst so in Herrlichkeit,
Daß Gnade suchen und zu dir recht flehen
Wie Flug dem Unbeflügelten gedeiht.
Du pflegst dem Armen huldreich beizustehen,
Der zu dir fleht; ja öfters pflegt von dir
Die Gabe frei dem Fleh'n vorauszugehen.
In dir ist Huld, Erbarmen ist in dir,
In dir der Gaben Fülle — ja verbunden —
Was Gutes das Geschöpf hat, ist in dir.
Er, der vom tiefsten Schlund sich eingefunden
Des Weltalls hat, der Geister Art und Sein,
Von Reich zu Reich zu seh'n und zu erkunden,
Er fleht zu dir, ihm Kräfte zu verleih'n,
Daß er die Augen höher heben könne,
Und seinen Blick für's höchste Heil zu weih'n.
Und ich, der ich mehr für sein Schauen brenne,
Als für mein eignes je, wie dir bewußt,
Ich fleh', und das was ich gefleht, vergönne!
Nimm ihm der Erde Nacht von Aug' und Brust,
Und flehe du für ihn, daß sich entfalten
Vor seinen Augen mag die höchste Lust.
Noch bitt' ich, Königin, dich, die du walten
Kannst wie du willst, in ihm nach solchem Seh'n
Gesund des Herzens Neigung zu erhalten.
Laß ihn der ird'schen Regung widersteh'n;
Sieh', Beatricen, sieh' so viel Verklärte
Mit mir zugleich die Hände faltend fleh'n!"
Die Augen, die Gott liebt und werth hält, kehrte
Sie fest dem Redner zu und zeigte d'rin,
Ihr sei das fromme Fleh'n von hohem Werthe.
Dann blickten sie zum ew'gen Lichte hin;
Und einen Blick so klar dorthin zu senden,
Wie sie vermag nicht des Geschöpfes Sinn.
Dem Ziel, zu dem sich alle Wünsche wenden,
Mich nähernd, fühlt' in meinem Innern ich,
So wie ich mußte, jede Sehnsucht enden;
Und lächelnd winkte Bernhard mir, daß sich

Mein Auge nun empor zum Höchsten richte;
Doch, wie er wollte, war ich schon durch mich,
Denn stets ward's klarer mir vor'm Angesichte,
Und mehr und mehr drang durch den Glanz hinan
Mein Blick zum hohen, in sich wahren Lichte.
Und tiefer, größer war mein Schau'n fortan,
Daß solchen Blick die Sprache nicht bekunden,
Nicht die Erinnerung ihn fassen kann.
Wie der, dem nach dem Traum, was er empfunden,
Tief eingeprägt, das Herz noch lang erfüllt,
Wenn das, was er geträumt, ihm schon entschwunden;
So bin ich, dem beinah' sein Traumgebild
Entschwunden ist, und dem die Lust, geboren
Aus jenem Traum, noch stets im Herzen quillt.
So schmilzt der Schnee, wenn aus des Ostens Thoren
Die Sonn' erwärmend steigt; so war beim Wind
In leichtem Staub Sibylla's Spruch verloren. —
O höchstes Licht, das, was der Mensch ersinnt,
So weit zurückläßt, leih' itzt meiner Seele
Ein wenig nur von dem, was ihr verrinnt.
Mach' itzt, daß Kraft die Zunge mir beseele,
Damit ein Funke deiner Glorie nur
Der Nachwelt bleib in dem, was ich erzähle.
Wenn deine Huld von dem, was ich erfuhr,
Nur schwachen Nachhall diesem Liede spendet,
Dann sieht man klarer deiner Siege Spur.
Mich hätte, glaub' ich, ganz der Blitz geblendet,
Den ich von dem lebend'gen Strahl empfand,
Hätt' ich von ihm die Augen abgewendet.
Und ich erinn're mich, mein Muth erstand
Durch ihn, die Blitze kühner zu ertragen,
Bis sich mein Blick der ew'gen Kraft verband.
O überreiche Gnad'! ich durft' es wagen,
Fest zu durchschau'n des ew'gen Lichtes Schein
Und in's Unendliche den Blick zu tragen.
Er drang bis zu den tiefsten Tiefen ein;
Die Dinge, die im Weltall sich entfalten,
Seh' ich durch Lieb' im innigsten Verein.
Wesen und Zufall, ihre Weis', ihr Walten,
Dieß Alles war in eines Lichtes Glanz,
In eines unvermischten Lichts enthalten.
Die Form — die allgemeine dieses Bands —
Ich sah sie, glaub' ich, denn den Schatten gleichen
Die Bilder nur, und Wonne füllt mich ganz; u. s. w.

Während uns diese grandiose Dichtung zunächst den Zustaud der Geister in der andern Welt, ihre Läuterung, ewige Pein und Belohnung zu enthüllen versucht, faßt sie zugleich den Menschen auf Erden in's Auge und zeigt uns den Weg zur wahren Seligkeit und zur höhern Gotteserkenntniß; der Ideengang des Gedichtes, insbesondere wie er sich in den ersten zwei Gesängen darstellt, ist hiernach folgender. Dem Menschen, in Sünde und Irrthum befangen, sendet Gott einen Strahl seines Lichtes, um ihn aus der geistigen Nacht herauszuführen; die Vernunft zeigt ihm die Schändlichkeit, sowie die traurigen Folgen seiner Leidenschaft und Thorheit (Hölle); die Erkenntniß der Verwerflichkeit und Strafwürdigkeit seiner Vergehen erweckt in ihm das Verlangen, sich derselben zu entledigen, was ihm mit Hülfe der göttlichen Gnade ermöglicht wird. Die göttliche Gnade erweckt nämlich die Sehnsucht nach Läuterung, sie erleuchtet ferner den Weg, den der Büßende wandern muß, und entflammt den Muth, zum Bessern zu streben (Fegfeuer); hat er sich von seinen Irrthümern und Leidenschaften genugsam geläutert, so führt ihn die göttliche Gnade von Stufe zu Stufe in der Heiligkeit und Gerechtigkeit weiter bis zur seligen Erkenntniß und Anschauung Gottes (Paradies). Den drei Reichen der andern Welt entsprechen demnach die verschiedenen Seelenzustände des Menschen, die hier in äußern Situationen symbolisirt erscheinen; die Hölle bedeutet den Zustand der mit Gott zerfallenen Geister, so wie das Unselige des Gott entfremdeten Lebens, wo der Mensch, der göttlichen Gnade verlustig, im Zorn Gottes sich befindet. An den büßenden Geistern im Fegfeuer tritt uns der Zustand der nach Licht und Heiligkeit ringenden Seelen auf seinen verschiedenen Stufen entgegen, oder der Uebergang vom Stand der Ungnade in den der Rechtfertigung, wie er durch die göttliche Gnade unter Mitwirkung des freien Willens vermittelt wird. Das Paradies gibt uns einen Begriff von der Seligkeit, die im Stande der Rechtfertigung und Gnade aus der höhern Erkenntniß und Anschauung Gottes entspringt. Daß der Dichter zugleich sein eigenes Selbst schildern wollte, erhellt klar genug aus dem 30. Gesange, der uns einen tiefen Blick in das Gemüth des Dichters thun läßt. Als besondere Eigenthümlichkeit verdient noch erwähnt zu werden, daß jede Abtheilung des Gedichtes mit den Worten „Sterne" schließt, ohne Zweifel um das

Emporstreben zur höchsten Erkenntniß und Seligkeit als Ziel und Schluß des ganzen Gedichtes anzudeuten.

Die Größe des Dichters zeigt sich noch insbesondere darin, daß er mit gleicher Sicherheit das Irdische wie das Ueberirdische, das Menschliche wie das Göttliche erfaßt; während sein Geist mit dem der Sonne gewöhnten Blicke des Adlers zu den Sternen schaut, ruht sein Fuß fest auf der Erde; Himmel und Erde spiegeln sich mit gleicher Klarheit in seinem Gemüthe. — Die divina Comedia ist voll von Beziehungen auf die damalige Zeit, ihre sozialen und politischen Zustände und ihre hervorragenden Persönlichkeiten; keiner andern Dichtung ist das Gepräge der Zeit so scharf und deutlich wie dieser aufgedrückt. Besonders gerne kömmt Dante auf die Verdorbenheit seiner Zeit zurück. Alles, was er an seinen Zeitgenossen tadelnswerth fand, geißelt er ohne Rückhalt in den stärksten Ausdrücken, so z. B. bezeichnet er die Einwohner von Casentino als garstige Schweine, als ohnmächtige Kläffer die von Arezzo, den Wölfen ähnlich an größerer Kraft und Freßbegier findet er die Florentiner, und die Pisaner an List und Trug den Füchsen gleich (Fegfeuer, 14. Gesang). Es erklärt sich diese unversöhnliche Strenge aus der Geradheit, Redlichkeit und Wahrhaftigkeit des Dichters, der jede Schmeichelei haßte und im Leben wie in der Dichtung durch keinerlei Rücksichten sich bestechen ließ. Wohl mögen bisweilen Partheihaß und Unmuth über erlittenes Unrecht den sonst klaren Sinn des Dichters getrübt und in Beurtheilung der Menschen irre geleitet haben. — Man hat sich protestantischerseits viele Mühe gegeben, unsern Dichter zu einem Vorläufer Luthers umzustempeln, und berief sich deßhalb auf seine Bemerkungen über den Ablaß, seine Partheinahme für die Ghibellinen, sein verwerfendes Urtheil über mehrere Päpste u. s. w.[1]). Allein Dante spricht an den angezogenen Stellen nur gegen den Mißbrauch des Ablasses, nicht gegen den Ablaß an und für sich; überhaupt steht Dante auf theologischem Gebiete innerhalb der strengsten Grenzen der katholischen Kirchenlehre; der katholische Glaube ist der Grundaccord seines Denkens und Fühlens, der charakteristische Zug seiner ganzen Dichtung. Was

---

[1]) Karl Streckfuß, Anmerkungen zum Inferno XXVII, 103—110. und Paradiso XXIX, 118—124.

seine Partheistellung gegen die Guelphen betrifft, so erscheint sie nach den damaligen Zeitverhältnissen wo nicht gerechtfertigt, so doch sehr entschuldigenswerth. Durch Verlegung des päpstlichen Stuhls nach Avignon ward Italien, insbesondere der Kirchenstaat eine Beute des Feudaladels, ein Heerd der Anarchie; eine Menge kleiner Tyrannenstaaten erhob sich, in denen das unseligste Partheiwesen um sich griff, das Italien an den Rand des Verderbens brachte[1]). Angesichts solcher Anarchie konnte es leicht geschehen, daß Männer wie Dante sich nach einem starken eisernen Arm umsahen, der ihr Vaterland vom Untergang errette; diese Rettung war aber damals nur vom Kaiser zu erwarten. Denkt man überdieß an die Schmach und Erniedrigung, in welche der päpstliche Hof zu Avignon durch sein abhängiges Verhältniß von Frankreich gerieth, so erscheint es vollends verzeihlich, wenn sich Dante für die Ghibellinen entschied, und in seinem Buche de monarchia den Satz aufstellt: „die christliche Kaiserwürde sei die Erbin der Machtfülle der alten römischen Kaiser, und habe unmittelbar von Gott eine absolute Gewalt über den Erdkreis". Hatte man einmal im Kaiser das einzige Rettungsmittel erkannt, so mußte man auch sein Recht zu begründen, seine Macht zu verstärken suchen. Daß jedoch diese Meinung Dante's nicht aus einer der Kirche abgeneigten Gesinnung, sondern lediglich aus der Noth der Zeit entsprungen, erhellet aus so vielen Stellen dieses Gedichtes, wo er seine tiefste Ehrfurcht vor der Institution des Papstthums — dem monarchischen Prinzip in der Kirche aussprach, insbesondere Fegfeuer XXIX, 107. Wenn Dante nach Befreiung Italiens strebte, so geschah es nicht, um das Papstthum dem Staat zu unterwerfen — das Papstthum war ihm auch die Sonne, das Kaiserthum der Mond —, eben so wenig um die Freiheit und Selbstständigkeit der Kirche an die weltliche Macht zu verrathen, sondern nur um sein Vaterland von den vielen Tyrannen zu befreien und dem Papstthum wieder mehr Würde und Glanz zu verleihen. Wenn endlich Dante die Verdorbenheit einzelner Päpste mit scharfen Worten geiselt, oder sie in die Hölle versetzt (XIX, 99. XV, 60—80.), so erklärt sich dieß aus derselben rücksichtslosen Strenge, womit er seinen hochverehrten Lehrer unter

[1]) „Wie voll Italien von Tyrannen steckt!" ruft Dante aus: Fegf. VI, 124.

den Verdammten erscheinen läßt XV, 30[1]). — Dante's divina Comedia übte einen wesentlichen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei, insbesondere bestimmte sie die Kunstrichtung der Florentiner, sie umschließt überhaupt den ganzen Ideenkreis, welcher der christlichen Kunst zur Aufgabe dient.

§ 44.

Vida's Christiade.

Nach Dante eilte die geistliche Poesie mehr und mehr ihrem Verfalle entgegen; einen nicht geringen Antheil hieran hatte die damals erwachte Begeisterung für das klassische Alterthum, die, wie später dargethan werden soll, in manchen Geistern das kirchliche Bewußtsein schwächte. Schon in Petrarca, einem der eifrigsten Schwärmer für das Ideal antiker Größe und Herrlichkeit, trat dieß zu Tage; zwar besang Petrarca die heilige Jungfrau in mehreren prachtvollen Sonnetten, aber es klingt in seiner Poesie schon ein anderer Ton, der nicht mehr recht zum christlichen Geiste stimmen will; das christliche Element erscheint bei ihm „als ein von den Vätern ererbtes, aus Scheu vor dem Urtheil der Welt an seinem herkömmlichen Platze bewahrtes Gemälde, worauf man Kenner und Freunde aufmerksam macht, nicht als das Bild der eignen Geliebten"[2]). Dasselbe gilt von den andern hervorragenden Dichtern Italiens, insbesondere von Tasso und Ariost. — Dagegen hat Vida in seiner Poesie einen ächt christlichen Ton angeschlagen.

Vida, geboren im Jahre 1471 zu Cremona, war einige Zeit Kanonikus in Mantua, sodann Prior in Tivoli, zuletzt Bischof in Alba, wo er im Jahre 1566 starb. Unter seinen zahlreichen Gedichten zeichnen sich besonders aus, die Hymnen und Bucolica, de bombyce lib. II, de arte pœtica lib. III. Oben an steht aber seine Christiade (Christiados libri VI. Unter den christlichen Epen gebührt dieser Christiade, sowohl in Rücksicht auf religiösen Gehalt, wie auf die glückliche Anlage und Durchführung des Ganzen ein hoher, wo nicht der erste Rang. Völlig verschieden von dem spätern Werke Klopstocks, welches die Erlösung mythologisch behandelt, faßt Vida's

---

[1]) Vergl. die historisch politischen Blätter. Jahrgang 1847. Band 20.

[2]) Historisch politische Blätter, Jahrgang 1847. Band 20.

Christiade das Erlösungswerk objectiv historisch auf, d. h. es stellt das Leben, die Thaten und Leiden des historischen Christus nach den vereinten Berichten der vier Evangelisten dar. Die Christiade ist ihrer ganzen Anlage und Einkleidung nach ein Epos im eigentlichen Sinne; das Leiden und die Verherrlichung Christi bildet die epische Handlung des Gedichtes, und das übrige Leben, die Lehren und Thaten Jesu, sowie die hierauf bezüglichen Begebenheiten und Vorbedeutungen des Alten Bundes sind gleichsam als Episoden eingeflochten. Das Ganze ist mit frommen Betrachtungen, Gebeten und gründlichen Erörterungen über die Geheimnißwahrheiten des Glaubens reich durchwoben. Wie geschickt und sinnig der Dichter die Episoden einzuflechten weiß, ist unter andern im zweiten Buche ersichtlich, wo er an den Eintritt Jesu in den Tempel zu Jerusalem die ganze Geschichte des Alten Testaments anknüpft, indem er nämlich Jesum darstellt, wie er seine Jünger auf die im Innern des Tempels befindlichen Bildwerke aufmerksam macht und ihnen an einer Reihe von Gemälden und bildlichen Darstellungen alle auf das Erlösungswerk bezüglichen Begebenheiten des Alten Testaments, von der Erschaffung der Welt bis zur Verheißung des Messias, erläutert. Die Sprache des Epos ist ganz dem erhabenen Gegenstande angemessen, feierlich und würdevoll; der Erzählungston lebendig und spannend. Besonders versteht es Vida, seine Erzählungen durch Bilder und Gleichnisse, die größtentheils dem Naturreiche entnommen sind, zu beleben und abstracte Vorstellungen zu veranschaulichen; wie klar und bündig ist z. B. die ganze christliche Sittenlehre zu Ende des vierten Buches dargestellt, wie gründlich und geistreich die Lehre von der Trinität zu Anfang des vierten! An geeigneten Stellen verläßt der Dichter bisweilen den erzählenden Vortrag, um die handelnden Personen selbst redend und erzählend einzuführen; mit welcher Einfalt, Anmuth und Naivetät läßt z. B. der Dichter die heilige Jungfrau nach ihrer Vermählung dem ihr angetrauten Joseph gegenüber ihr Gelübde einer beständigen Keuschheit vortragen! Ueberhaupt weiß unser Dichter seiner ganzen Darstellung durch eine reiche Manchfaltigkeit Interesse und ästhetische Kraft zu verleihen. Was die metrische und rhythmische Einkleidung, sowie die Latinität betrifft, so steht diese Dichtung denen der klassischen Periode wenig nach. Vida theilte sein Epos in sechs Bü-

cher, die zusammen gegen 8000 Verse umfassen. Nach einer kurzen Anrufung Gottes beginnt der Dichter mit dem Einzug Jesu in Jerusalem, woran sich die unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Begebenheiten: die Auferweckung des Lazarus, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Verklärung u. a. m. anschließen. Das zweite Buch stellt den Verrath des Judas und die Gefangennehmung Jesu dar; als Episoden sind folgende Darstellungen und Beschreibungen eingelegt: die des jüdischen Osterlammes und der zwölf Stämme Israels, des heiligen Abendmahls, des Melchisedech, des Nikodemus. Das dritte Buch enthält die Abstammung des Messias dem Fleische nach, und was sich hierauf bezieht, unter andern die Vermählung Mariä mit Joseph, die Empfängniß Mariä, die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, die Erscheinung der drei Weisen, die Reinigung Mariä, die Flucht nach Egypten, die Jugendgeschichte Jesu, die Hochzeit zu Kanaan. Das vierte handelt von dem öffentlichen Auftreten Jesu und seinem Lehramte, insbesondere von Johannes dem Täufer, von der Versuchung Christi und der christlichen Sittenlehre, von den Wunderthaten Jesu. Das fünfte erzählt das Leiden und Sterben Christi. Das sechste handelt von seiner glorreichen Verherrlichung, der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Sendung des heiligen Geistes.

Joseph ducit Mariam uxorem. lib. III.

Et jam nox aderat stellis fulgentibus apta
Suffundens umbras mundo nigrantibus alis.
Secretis thalamis pariter succedimus ambo.
Flebat sponsa, solum lachrymis juxta omne madebat,
Ac veluti, cum vere subest buberrimus humor
Arboribus, lentæ vitis si forte cacumen
Falce putans stirpem feriat male providus unca
Agricola, immeritam et violarit vulnere matrem.
Ipse aderam, et dictis solabar mitibus ægram
Virginis haud cupidus primum decerpere florem,
Cum sic longa trahens suspiria pectore ab imo est
Orsa loqui; non religio mihi vana suasit
Et thalamos odisse, et virginitatis amorem
Aeternum colere. Intus agit vis ætheris intus,
Longævam responsa licet contraria matrem
Sollicitent, vatumque minæ, sunt et mea contra
Vatum jussa mihi, nulli succumbere labi,

Nullis virgineam tedis summittere mentem.
Ante retro primos properet revolutus ad ortus
Jordanis, sistantque suos vaga sidera cursus.
Hæc ait, inque genas stillantes undique honestæ
Ex oculis simul incipiunt turgescere gemmæ.
Nec mora, deinde mihi insinuans quatit ima repente
Ossa timor; genua ægra labant. Nox plurima oborta
Ante oculos; ter sum conatus pauca profari,
Ter frustrata sono linqua est, nec verba sequuta.
Tum quoque vox audita: thoro, thalamisque paratis
Parce, tamen concessa tibi connubia serva.
Exsurgo, atque oculos jamdudum in virgine fixus
Horrenda, tali sum tandem voce loquutus.
Quis mihi te virgo invito conjunxit Olympo?
Quis tantis (non hos equidem quæsivi hymenæos)
Immeritum implicuit monstris? Haud talia quondam
Prædixit puero genitor ludibria vates
Jam senior vates idem, templique sacerdos.
Ille quidem aut nullos thalamos, mihi nulla manere
Connubia, aut certe clarum fore me inde canebat.
Verum age quæ menti surgat sententia pandam.
Quandoquidem superi mihi te junxere, sed idem
Absterrent monstris, licet, et mox usque licebit
Virgineum serves intacto corpore florem.
Haud tamen ipse ausim injussus dissolvere sacri
Connubii vincla ista. Domo degemus eadem,
Ipse tibi ut genitor, mihi tu ceu filia semper,
Teque adeo casus jam nunc complector in omnes:
Hoc tua religio velit, hoc mea serior ætas.
Annuit his, aliaque domus in parte puella
Secubuit, mitto totam quæ mostra per illam
Sum passus, quam mira horrens insomnia noctem.
Jamque dies pulsis tenebris invecta ruebat,
Et face sol rosea nigras disjecerat umbras.
Corripio e stratis artus, sponsamque reviso.
Vix thalami impuleram bipatentis cardine portas,
Cum lux ecce oculis ingens offusa repente.
Collucent summi radiis laquearia tecti,
Collucentque trabes, visumque ardere cubile.
Ipsa autem thalami in medio sedet aurea virgo
Attonitæ similis, nec enim me multa rogantem
Dignatur: nihil illa meo sermone movetur.
Tantum fixa oculos cœlo, palmasque tenebat
Aut stellæ similis, aut puniceæ auroræ.

O, illa a solita quantum mutata figura?
Quantus honos oculis, quantus decor additus ori?
Haud aliter, quam cum simulacrum excidit acernum
Artificis manus e silvis in sede locandum
Sacrata, quod plebs dehinc supplex omnis adoret,
Si, postquam effigiem poliens trunco extudit arte,
Extremum super imposito decus induat auro,
Immotam penitus circumdat lucida nubes
Solis inardescens radiis, stellæque videntur
Lucentes capiti circum aurea tempora pasci,
Sub pedibusque deæ lumen dare candida luna, etc.

Die Christiade von Klarke; Parallele zwischen beiden[1]).

Eine andere Christiade in lateinischer Sprache besitzen wir von Robert Klarke, (Christiados sive de passione Domini libr. XVII. authore Roberto Clarke). Der Verfasser, ein Engländer von Geburt, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und war Karthäusermönch im Kloster zu Newport. Sein Epos ist in mehrfacher Beziehung von jenem des Vida verschieden, namentlich im Plane und im Vortrag; obgleich es siebzehn Bücher umfaßt, so ist es doch nicht reichhaltiger wie das vorgenannte. Es beginnt mit dem Leiden in Gethsemane; Tisiphone wird aus dem Erebos entsendet, um den Judas für das Werk der Hölle zu gewinnen und Christum zu verderben. Den Schluß bildet die Sendung des heil. Geistes, die nach vorausgegangener Berathschlagung zwischen den drei Personen in der Gottheit erfolgt. — Als bloßes Kunstwerk betrachtet, hat Klarke's Christiade hohen Werth; ein besonderer Vorzug des Gedichtes besteht in dem lebhaften hinreißenden Erzählungston. Klarke verstand es vortrefflich, äußere Zustände, Situationen und Oertlichkeiten malerisch zu beschreiben; daher finden wir auch häufig ein behagliches Verweilen beim Ausmalen einzelner Erscheinungen, persönlicher Charaktere und sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände. Wie prachtvoll ist z. B. die Beschreibung des Salomonischen Tempels zu Jerusalem, lib. XI. 140—220. So enthält überhaupt dieses Epos einen großen Reichthum glanzvoller Schilderungen, interessanter Beschreibungen, gelungener Gemälde. Ebenso

[1]) Obgleich diese Christiade einer andern Zeit und Nation angehört, so dürfte sie doch wegen ihrer Aehnlichkeit mit jener des Vida am füglichsten hier besprochen werden.

erregt die treffliche Latinität, wie der reinste Wohlklang des Verses unsere Bewunderung; in dieser Beziehung kömmt Klarke seinem Vorbild — dem Virgil — ziemlich nahe. Nicht so hoch ist der religiöse Werth dieser Dichtung anzuschlagen; sie enthält verhältnißmäßig nur wenig christlich erbauliche, erhebende Stellen; das Beste in dieser Beziehung findet sich im zwölften Buche, wo die Vorhölle beschrieben ist, und im fünfzehnten Buche, wo die heiligen Sakramente und gottesdienstlichen Handlungen erläutert werden. Störend für die religiöse Wirkung dieser Christiade ist namentlich ihre mythologische Einkleidung; Klarke hat, was die formale Behandlung seines Stoffes, den technischen Apparat betrifft, häufig die Aeneis zum Muster genommen; die meisten Bilder, Gleichnisse und Phrasen, wodurch er seine Erzählungen belebt und versinnlicht, sind dem Virgil entlehnt, und er hat sich dessen Ausdrucksweise und Manier so vollständig angeeignet, daß man beide oft kaum von einander unterscheiden kann. Ebenso hat er bei Darstellung übernatürlicher Umstände nicht selten dieselben mythischen Personen zu Hülfe gerufen, welche Virgil zur Vollendung der epischen Handlung als einwirkend erdichtete. Diese sklavische Nachahmung der Aeneis, die sich durch das ganze Buch hinzieht, insbesondere aber die Einmischung mythologischer Wesen, wodurch die biblische Geschichte nicht selten geradezu entstellt wird, bringt einen argen Mißton in das Ganze. Wer könnte sich im Innern erbaut fühlen, wenn er z. B. die Verklärung Christi mit denselben Bildern und Gleichnissen ausgeschmückt sieht, mit welchen Virgil das Erscheinen der Minerva oder der Venus verherrlicht; oder wenn Christus nach vollbrachtem Erlösungswerk beiläufig in derselben Weise von Gott Vater empfangen wird, wie der Bote der Götter von Vater Zeus; oder wenn zwischen Gott Vater, Sohn und heiliger Geist über die Fortsetzung des Erlösungswerkes eine ähnliche Besprechung statt findet, wie in einer Götterversammlung des hohen Olymps? Ohnehin verfehlt diese Maschinerie in einem christlichen Epos ihren eigentlichen Zweck, da die Wahrscheinlichkeit oder Täuschung einwirkender mythologischer Wesen hier wegfällt. Zwar haben auch andere christliche Dichter, vor allen Dante, die heidnische Mythologie zu Hülfe gerufen; aber es geschah nur zur Versinnlichung ihrer Ideen, nicht zur Einkleidung oder gar Entstellung der biblischen Geschichte. Abgesehen hie-

von bleibt Klarke's Christiade ein werthvolles Kunstwerk, sowohl hinsichtlich des Reichthums an malerischen Schilderungen und plastischen Darstellungen, als wegen der trefflichen Latinität und Eleganz des Versbaues.

Vergleicht man beide Christiaden mit einander, so ergibt sich Folgendes: die Christiade Vida's steht höher an Einfalt und Schlichtheit der Erzählung, an Tiefe der Gedanken, Innigkeit der Empfindung, Reichthum christlicher Ideen, überhaupt an religiösem Gehalte. Dagegen ist Klarke's Werk in Rücksicht auf künstlerischen Apparat, rhetorischen Prunk, Manchfaltigkeit der Empfindung, Reichthum der Gemälde, überhaupt an dichterischem Aufwand jener des Vida überlegen. Ferner: Vida bleibt überall, auch was die äußere Einkleidung des Stoffes und die Maschinerie betrifft, bei der heil. Geschichte und der christlichen Anschauungsweise stehen; Klarke hingegen ruft zur Ausschmückung seines Epos die heidnische Mythologie zu Hülfe; während z. B. Vida die Anstiftung des Judas zum Verrath vom Satan ausgehen läßt, wird bei Klarke dieses Werk von einer der Eumeniden ausgeführt. Daß endlich Klarke die Christiade Vida's vor Augen hatte, ist aus verschiedenen Stellen ersichtlich, namentlich aus der Darstellung der Sendung des heil. Geistes, der Verkündigung Mariä, der Verklärung Christi, des Verrathes durch Judas, wo sich Klarke derselben technischen Mittel zur Einkleidung und Ausschmückung seines Gegenstandes bedient wie Vida. In Rücksicht auf Latinität und Versifikation sind beide gleich vortrefflich, und könnten daher in Gelehrtenschulen mit Nutzen gelesen werden. Um so mehr ist es sonach zu beklagen, daß diese beiden Epen, die sowohl in Bezug auf poetische Schönheit, wie den religiösen Gehalt weit die Klopstock'sche Messiade überragen, fast gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen sind.[1]).

[1]) Beide Christiaden, die bei ihrem Erscheinen so hohe und allgemeine Bewunderung erregten, sind nun schon seit mehr als einem Jahrhundert gänzlich vergessen; kein einziges Compendium der Literaturgeschichte nimmt auch nur die mindeste Notiz von denselben. Erst vor einigen Jahren hat Professor Rauch in einem Schulprogramm auf Klarke's Christiade aufmerksam gemacht, worauf Pfarrer Wallthierer in Böhmfeld dieselbe in's Deutsche übertrug (1853), Verlag der Attenkofer'schen Buchhandlung in Ingolstadt. Diese metrische Uebertragung kann als sehr gelungen bezeichnet werden,

Der Tempel Salomon's zu Jerusalem, Klarke lib. XI.

Eximium Salomonis opus, quod ab igne superbi
Victoris terræ æquatum, pius auspice Cyro
Zorobabel, regum proles, genitorque refecit;
Quodque Antipatrides regali in Sidera sumptu
Extulit Herodes; mundo admirante beati
Divitias, molem, formam, et fastigia templi,
Quatuor in partes distinquitur, atria bina
Aurea marmoreæ cingunt penetralia molis.
Exterius, cui fas gentes insistere, portæ
Quatuor Isthmiaco stridentes ære recludunt.
Hæc matutinæ reduces Thaumantidos axes,
Haec fessi spectat nocturna cubilia Phœbi;
Illa pruinosas Borae stridentis ad alas
Panditur, imbriferis extrema opponitur Austris.
Altior at reliquis. Frontis speciosa superbae
Eois adversa rotis ostentat honorem.
Hanc super, expansis (ceu jam gestirer in auras
Effugere, et celeri nubes superare volatu)
Umbrabat limen volucris Jovis aurea pennis.
Sed pia sacrilegi plebs impietate tyranni
Irritata, furens animis, facto agmine, scalis
Appositis, validis aggressa securibus ultro
Invisum perfregit opus. Suffulta columnis
Marmoreis, cedrinisque nitens laquearibus ingens
Porticus, inclusum complectitur undique templum:
Nobiliumque omni lapidum substrata colore,
Spectantum vario visus fulgore lacessit.
Vestibulum interius triplici lapidum ordine surgens
E vario fulgens includit marmore murus.
Quem Salomonis opes, famamque, extinquere caeca
Ambitione ardens, fulvo circumdedit auro
Prodigus Herodes: omnique ex parte superbis
Auxit porticibus. Phrygiarum has sustinet ingens
Ordo columnarum, tabulataque cedrina dextra
Artifici laevata tegunt: et marmore stratum
Multicolore pavimentum, perstringit amœno
Attonitos splendore oculos. Hic regibus altum
Ante aram solium statuit Jesseius heros;
Et geminam a dextra fixit, laevaque columnam,
Aurea queîs summum accendebant lilia culmen;

---

und verdient um so mehr Anerkennung, als sie die erste deutsche Uebersetzung jener Christiade ist.

Et capita in speciem torti pendentia retis,
Versicoloribus ornabant turgentia granis
Punica mala. Quibus Polycleti Juno, Venusque
Utraque Praxitelis, Phidiaeque toreumata cedant.
In medio, sacris cumulata animalibus ara,
Aere rigens, vigilem servat noctesque diesque,
(Excubias cœli aeternas) in cratibus ignem.
Ad laevam bis sex labrum cervice gementes
Imposita sub mole, operoso ex aere juvenci
Suspendunt, cujus facturi sacra refusis
Linigeri tingunt plantas, et brachia lymphis.
Ad latus oppositum templi stat ahenea concha
Daedalia caelata manu, gremioque capaci
Perspicuas claudens undas, quêis sacra, priusquam
Imponat flammis, purgat armenta sacerdos.
Tertia (quam castis solum penetrare licebat
Amramidae natis) sedes, quae sancta vocari
Promeruit, quaeque auratis ditissima valvis,
Strata fuit tabulis Enodi ex abiete sectis:
Quas super affixi occultabat ductilis auri
Lamina. Laevato surgentes marmore muros
Jessides tabulis cedrinis obduxit, et illas
Vis immensa auri pretioso tegmine vestit,
Hanc templi partem decorat thymiamatis ara
Aurea, quam castus Pancheo thure sacerdos,
Atque Arabum nimbis, primi sub lumina solis,
Occiduique adolet. Laevum immortale lucernae
Perpetuo flagrantis opus latus occupat, et fons
Largifluis fœcundus aquis; dextrum aurea mensa
Et limbo, et duplici circum redimita corona.
Hujus ab extremo penetralis pariete, mirae.
Artis opus velum, nullique imitabile, pendens,
Intima spectari prohibet sacraria, picto
Marmore, cedro, auro rutilanti ornata. Decorem
Aurea siderei mentitur fabrica cœli:
Nam varias Cherubim facies, et veris odoras
Luxuriantis opes simulat, gemmasque nitentes,
Et virides palmae ramos, animataque cœli
Artificis ductu, virisque coloribus ora.
Pervia Pontifici haec uni penetralia, quando
Effrenis populi lustrat delicta quotannis,
Oblato vituli in cineres prius igne redacti
Sanguine, et emisso sylvarum in devia capro:
Ante Sedeciae fatum, et miserabile templi

Excidium, hic stabat Mosaei fœderis Arca
Divinae legis tabulas, virgamque sub una
Nocte, insperatis foliis, et floribus auctam,
Et nivis in morem labentis ab aethere Mannae
Vas servans: gemini hanc defixis vultibus in se
Et passis Cherubini umbrabant desuper alis, etc.

Mirantur discipuli structuram Templi.

Vida, Christ. lib. I.

Dum vero affatur genitorem Divus ad aram,
Mirantes socii templum per singula lustrant,
Suspectu molem vasto, artificumque laborem,
Cantibus excissas centum, centum aere columnas
Omnes e solido, omnes altis montibus aequas,
Tignaque, et aeterna ex cedro laquearia, ahenoque
Aeratas porro stridentes cardine portas,
Sectilibusque minutatim sola levia saxis.
Tum puro ex auro postes, mensasque metallo
E simili, et fixos alta ad donaria currus
Distinctos hebeno, et candenti elephanto.
Quæ dum cuncta legunt, perfectis ordine votis
Improvisus adest, tacitusque supervenit heros,
Atque ait: hæc moles, adeo haec immania templa,
Protinus ut vento radicitus eruta pinus,
Versa repente dabunt labem, ingentemque ruinam,
Et tibi digna tuis solyma instant praemia factis,
Quae vates ad te missos divinitus ausa es
Tot ferro petere, aut duris detrudere saxis.
Ipse tuos quoties, praesens ut vera monerem
Tentavi cives incassum cogere in unum,
Ceu cristata suos dispersa examina fœtus
Singultu volucris vocat, et plaudentibus alis?
Ferro excisa cades; jam jam labentia regna
Protinus arma ruent tua, vindexque hauriet ignis,
Et passim haec largo sudabit sanguine tellus.
Nonne vides, jam ut nunc res procubet inclinata?
Et tibi jam votis non prosit nectere vota?
Longe alias pater omnipotens sacra transtulit oras.
Longe alia vult ipse coli, et placarier urbe.
Atque adeo hic alte depactus terminus esto.
Sic fatus monstrat miras in marmore formas,
Argumentum ingens, senum monimenta dierum,
Magna quibus magni compacta est machina mundi,

Et veterum eventus, et prisca ex ordine avorum
Facta, haud humanis opus enarrabile verbis.
Non illic hominum effigies, simulacrave divum,
Arcanis sed cuncta notis signisque notavit
Obscuris manus artificis non hactenus ulli
Cognita, non potuere ipsi deprendere vates.
Hic superum sator, informem, speculatus acervum
Aeternam noctemque indigestumque profundum
Prima videbatur moliri exordia rerum
Ipse micans radiis, ac multa luce coruscus.
Jamque videbatur fulva de nube creare
Stelligeri convexa poli, terrasque fretumque,
Et lucem simul undivagam, nox unde micantes
Et solis radios, et cœli accenderet ignes.
Ipsi jam denso crepitare examine circum
Autoremque ducemque suum, plausuque sonare
Aligeri fratres supera arce volatile vulgus,
Lucis opus primæ, nec dum tamen æthera ab imis
Flammiferum terris, terras discreverat undis.
Sed tantum confusa jacebant semina rerum.
Nec mora; vix cœli extuderat septemplicis orbem,
Ordine cui vario rutilos affigeret ignes,
Et jam cuncta novam incipiebant sumere formam
Paulatim, cœlumque sua compage teneri.
Cernere erat sicca in medio jam mole relicta
Littoribus curvis circum maria humida fundi,
Illisosque vadis spumare ad sidera fluctus.
Nondum pontivagæ curvabant ampla carinæ
Carbasa, nec liquido lentari in marmore remi,
Lata sed innocui verrebant æquora Cauri,
Ecce autem jam fagiferi capita ardua montes
Attollunt, infraque jacent humiles convalles.
Continuo tellus summittens Dædala germen
Flore renidescit, et frondis explicat arbos.
Jam videas viridi vestiri gramine campos,
Jam colles densis frondere cacumina sylvis,
Illicibusque oleisque, et coniferis cyparissis.
Nec mora; cœruleo flammis duo lumina cœlo
Incipiunt teneris primum lucessere rebus,
Et sibi, ceu mundi vigiles statione vicissim
Succedunt, certoque suum dant fœdere lumen.
Nam lucis fons dimensum sol ambit Olympum
Ipse die, terrasque novo splendore colorat.
Nocte suas vultu pallenti servat in umbris

Luna vices fundens auratis cornibus ignem,
Lucidaque exornat nocturnis æthera gemmis
Sidera perpetuo circumlabentia motu.
Tum bifidis passim verrebant marmora caudis
Squamigerum mutæ pecudes, pelagoque natabant.
At pictæ volucres librare per aëra pennis
Corpora, et inter se curvis decernere rostris.
Nec procul hinc errant latos armenta per agros
Lanigerique greges persultant pabula læta
Jam latebras videas meditari dira ferarum
Semina, jam longos per humum reptare chelydros, etc.

Die geistliche Poesie in Spanien und Frankreich.

§ 45.

Lope de Vega, Calderon, die Troubadours.

In Spanien erblühte die geistliche Poesie erst zu einer Zeit, wo sie anderwärts schon in Verfall gerieth, im dreizehnten Jahrhundert. Der Grund hievon liegt in der Herrschaft der Mauren; zwar fand die Poesie wie die Kunst überhaupt unter den Arabern eine reiche Pflege; so lange sich aber die Christen von den maurischen Fürsten bedrängt sahen, konnten die Wissenschaften und Künste keinen sonderlichen Aufschwung bei ihnen nehmen. Wie drückend die maurische Herrschaft auf den spanischen Landen lag, trat in der Folge klar zu Tage; denn kaum war die Herrschaft der Mauren gebrochen und aus den einzelnen Königreichen ein großes Ganze gebildet, so begannen alle Zweige der Kunst, insbesondere die Poesie, sich so rasch zu entwickeln, als wären sie durch Zauberschlag geweckt. Ihre höchste Blüthe erreichte die geistliche Poesie in Spanien mit Lope de Vega und Calderon, beide dem geistlichen Stande angehörig.

Lope de Vega, Spaniens größter Dichter, war geboren zu Madrid im Jahre 1562. Als Sekretär des Herzogs von Alba begleitete er diesen auf der sogenannten unüberwindlichen Flotte, welche gegen England ausgesandt wurde. Nach dem unglücklichen Ausgange dieses Unternehmens kehrte er nach Madrid zurück, wo ihn

der Tod seiner Gattin und eines seiner Söhne bestimmte, der Welt zu entsagen und in den geistlichen Stand zu treten. Von nun an widmete er sich ganz der Poesie, hauptsächlich dem Drama, und ward der eigentliche Schöpfer der spanischen Bühne; hat er das spanische Drama auch nicht gerade erst in's Leben gerufen, so erhob er es doch auf die höchste Stufe seiner Entwicklung; alle spätern spanischen Dramatiker haben den von ihm angebahnten Weg betreten und sind nur als Nachahmer Vega's zu betrachten. Die ausgezeichneten Leistungen des Dichters fanden bald hohe Anerkennung und Bewunderung; der Ruhm seines Namens erfüllte nicht nur ganz Spanien, sondern drang auch nach fernen Ländern; das geistliche Collegium zu Madrid, in welches er sich hatte aufnehmen lassen, ernannte ihn zu seinem Vorsteher, und Papst Urban VIII. verlieh ihm die theologische Doktorwürde und das Maltheserkreuz. Nicht minder war Lope de Vega Liebling des Volkes, wozu der nationale Geist, der in seinen Dichtungen weht, ebensosehr beitrug, wie die Freigebigkeit, die er gegen Arme und Leidende bewies, eine Mildthätigkeit wie sie noch von keinem Dichter geübt wurde; obgleich er vom Erlös seiner Dramen bisweilen viele tausend Realen beisammen hatte, so sah er sich doch bald darauf wieder durch seine reichlichen Spenden in Mangel versetzt. Schwerlich ward daher je ein Dichter von Hoch und Niedrig so sehr gefeiert wie Vega; überall wo ihn das Volk zu Gesicht bekam, brachte es ihm seine Huldigung dar. Im höhern Alter zog er sich ganz vom Umgang mit der Welt zurück, und weihte sich ausschließlich dem Dienste Gottes und übernahm die strengsten Bußübungen; er starb im Jahr 1635.

Lope de Vega besaß eine so eminente Erfindungsgabe und unerschöpfliche Phantasie, daß ihn Cervantes ein „Naturwunder" nennt; hiezu kam noch das seltene Talent, mit derselben Leichtigkeit gut gebaute Verse wie in Prosa zu schreiben; er verfaßte über 2000 Dramen, von denen jedoch nur gegen 300 durch den Druck aufbewahrt wurden. Daß er bei dieser Flüchtigkeit im Denken und Reimen nicht all seinen Dichtungen den Stempel der Vollendung aufprägen konnte, ist begreiflich; indessen sind auch seine minder vollkommenen Werke von poetischem Hauch durchweht; den Stoff zu seinen weltlichen Dramen entlehnte er der Geschichte seines Vaterlandes. Einen höhern poetischen Werth haben seine geistlichen

Schauspiele, die sich ebensosehr durch tiefe, innige Frömmigkeit, wie durch geistvolle Behandlung und poetische Schönheiten auszeichnen. Die namhaftesten sind die Fronleichnamsstücke „autos sacramentales“, die beiläufig nach demselben Plane wie die deutschen Osterspiele des 14. Jahrhunderts angelegt sind; auch wurden, um den Ernst des Stückes von Zeit zu Zeit zu unterbrechen, heitere Zwischen- und Vorspiele angebracht. Mehr gemischten Inhalts sind die „vidas de Santos“, Scenen aus dem Leben der Heiligen darstellend, worin neben den Personen aus der heiligen Geschichte allegorische Personen, Könige, Bauern und Studenten handelnd auftreten. Außer den geistlichen Schauspielen verfaßte Lope mehrere geistliche Lieder und Sonnette, sowie auch eine poetische Legende, „Pastores de Belem“ überschrieben, deren Hauptgegenstand das Leben Maria und die Geburt Christi bildet. Vergleicht man diese Dichtung mit dem Marienleben des Bruder Philipp und Wernher von Tegernsee, welches denselben Stoff behandelt, so findet man hier mehr Einfalt und Innigkeit der Empfindung, dort eine geistvollere, künstlerische Behandlung des Stoffes; während z. B. Bruder Philipp die Geburt Christi ganz einfach erzählt, erstattet Lope ausführlichen Bericht über die römische Zeitrechnung, über den Kaiser Augustus, über das Jahr der Welt, in welchem Christus geboren ward, in welche Betrachtungen Maria in jenem Momente versunken war u. dgl. Insbesondere verdient ein hieher gehöriges Lied, das „Wiegenlied der Muttergottes“, wegen seiner Zartheit und Lieblichkeit Erwähnung.

Wiegenlied der Mutter Gottes.

Als die holde Magd, die Benedeite,
Den erhabenen Gruß und die Verheißung,
Die der Himmelsbote ihr verkündet:
Daß sie von des Höchsten Kraft beschattet,
Gottes Sohn gebären werd' — erfüllt nun
Sah, und in der Krippe weinend liegen
Den verheiß'nen Sohn, der mit des Menschen
Leib des Menschen Leid auch angenommen,
Sprach sie, zärtlich klagend, zu ihm also:
„Warum weinst du, süßes Kind! o fühlest
Du so bald schon meiner Armuth Nöthen?
Nicht besitz' ich andere Paläste,

Würdig zu empfangen dich, als meine
Arme, meinen Schooß und meine Brüste,
Die dich tragen, schützen, dich erquicken.
Mehr vermag ich nicht, du weißt es selber,
Herzenslieb! es würden deine Himmel
Was ich mehr vermöchte mir beneiden."

Also spricht sie, und es rührt die Zunge,
Antwort ihr zu lallen, nicht der Kleine,
Ob er gleich des Vaters unermeß'ne
Weisheit und des Ew'gen ew'ges Wort ist.
Aber ohne Laut und ohne Zeichen
Prägt er in der Jungfrau inn're Seele
Trost und Antwort; und in ihren Armen
Taucht in Schlummer er der Augen Sterne.
Während sie mit süßem, zartem Liede
Also unterbricht die Himmelschöre:

„Die ihr dort wallet
Unter den Palmen,
Heilige Engel!
Sehet, es schlummert
Lieblich ein Kind;
Haltet die Zweige,
Sänftigt den Wind!

Palmen von Bethlehem,
Welche mit Brausen
Zornige Winde
Wirbelnd durchsausen,
Schweiget, o schweiget,
Es schlummert mein Kind;
Laß von den Zweigen,
Zürnender Wind!

Müde vom Weinen
Hier auf der Erde,
Schlummert der Kleine;
Daß ihm im Schlummer
Ruhe doch werde,
Schweige, o schweige,
Sausender Wind!
Stille, ihr Zweige!
Es schlummert mein Kind.

Grimmige Kälte
Droht ihn zu wecken,
Ach! und mir fehlen
Schützende Decken.
Heilige Engel,
Die ihr dort flieget,
Kommet und wärmet,
Kommet und wieget
Mein göttliches Kind!
Haltet die Zweige,
Sänftigt den Wind!“ [1])

An das heilige Kreuz.

Nach Lope de Vega.

Du Baum voll heil'ger Würde,
Wie keiner noch in Wäldern aufgegangen,
So reich an Frucht und Zierde!
Du einz'ger Baum, an dessen Zweigen hangen
Die Welt mit freud'gen Wehen
Die schönste, reinste, süß'ste Frucht gesehen.

Des Friedensfürsten hehre
Trophäe, edler Baum voll Siegeskränzen,
Wohl würdig ew'ger Ehre!
Du Maaß, das überragt des Himmels Gränzen,
Weil jene mächt'gen Hände
Die Sonne hingemalt auf seine Würde.

Du Mast, der du getragen
Das Rettungssegel, ausgespannt dem Winde,
Daß unser Schiff, verschlagen
Vom wilden Sturm, die Richtung wieder finde
Zum sichern Himmelsporte
Durch die an deiner Seit' erschloss'ne Pforte.

Altar, darauf geduldig
Das sanfte Lamm den Todesstreich empfangen;
Wenn einst, gleich ihm unschuldig,
Der erste Isaak blut'gem Tod entgangen,
Starb schutzlos hier der Zweite,
Geliebt vom Vater, der dem Tod Ihn weihte.

---

[1]) Aus Diepenbrock's „geistl. Blumenstrauß.“

Kreuz, einst der Schande Zeichen,
Du bist seit jenem Weihetag gestiegen
Zu Würden sonder Gleichen,
Daß nun vor dir im Staub die Völker liegen.
Zerbreite deine Aeste,
Dein heil'ger Schatten sei uns Schirm und Veste!

Hier wo in heißen Stunden
Die Braut, wenn Liebesflammen sie durchglühten,
So süßen Trost gefunden,
Da sie aus deinen reinen, saft'gen Blüthen
Sich Lebensbalsam preßte,
Dem Herzen, das dich kennt, zum Labefeste;

Hier mag die Seele weilen,
Hier ruh'nd, in stillen Thränen sich ergießen;
Dann zu der Palme eilen
Und von der süßen Lebensfrucht genießen,
Da wie mit tausend Händen
Die Zweige Trauben hier und Aehren spenden.

O Kreuz, des Paradieses
Allein'ger Weg und Schlüssel, Himmelsbrücke!
Ich flehe nur um dieses:
Wenn einstens mich der Richter ruft, dann rücke
Er, den du sahst verbluten,
Dich zwischen mich und seines Zornes Ruthen.[1])

Calderon, Camoens.

In die Fußstapfen Vega's trat Calderon de la Barca, geb. zu Madrid im Jahre 1601, gest. 1681. In jüngern Jahren hielt sich Calderon am Hofe Philipps IV. auf, an dem die Künste einen eifrigen Gönner fanden; später in den Ritterstand erhoben, begab er sich auf den Ruf des Königs zum Heere in Catalonien, und zeichnete sich daselbst durch hohe Tapferkeit aus. Seinem tief religiösen Gemüthe konnte indessen das Hofleben nicht lange zusagen; er trat daher in den geistlichen Stand und lebte ganz der Poesie. Wie Lope de Vega, so war auch Calderon vorzugsweise dramatischer Dichter, die besten seiner Dramen sind religiösen Inhalts;

[1]) Aus Diepenbrock's „geistl. Blumenstrauß."

hieher gehören vor Allem seine Fronleichnamsstücke. Diese geistlichen Spiele, auf welche Calderon selbst am meisten Werth legte, zeugen von einem tief mystischen Einblick in die Geheimnißwahrheiten der Offenbarung und stehen an künstlerischer Vollendung denen von Vega nicht nach. Von hohem poetischem Werth sind ferner: ein allegorisches Festspiel, „das Leben ein Traum"; deßgleichen „die Andacht zum Kreuze", der wunderthätige Magus" u. a. m. An religiöser Tiefe und Innigkeit kömmt Calderon seinem Vorgänger gleich, aber an Reichthum der Erfindung steht er ihm nach; dagegen ist er in einer andern Beziehung mit Dante zu vergleichen, nämlich in Anwendung der Allegorie und Symbolik. Außer Dante hat es noch kein Dichter verstanden, die Allegorie des Mittelalters so tiefsinnig und bedeutsam darzustellen, wie Calderon; besonders ist ihm dieß in seinem allegorisch religiösen Festspiel „das Leben ein Traum" gelungen; den christlichen Heldenmuth und die unvergängliche Siegeskrone nach dem Traume dieses Lebens finden wir hier mit wundersamem Zauberreiz verherrlicht.

Noch verdient hier das unsterbliche Werk des portugiesischen Dichters Camoens, (geb. 1525), „os Lusiados", Erwähnung, das manche Aehnlichkeit mit Dante's divina Comedia hat. Obgleich der Stoff zu dieser Epopöe aus der vaterländischen Geschichte entlehnt ist, so enthält sie doch viele Stellen erbaulichen Inhalts und ist durchaus von religiösem Geiste getragen; die Großthaten portugiesischer Helden bilden nur die Unterlage, den Grund, in welchen die religiösen Gedanken eingewoben sind. Vorzugsweise geistlichen Inhalts ist ferner sein Gedicht über „die Schöpfung des Menschen".

Die Troubadours in Frankreich.

Was Frankreich betrifft, so blühte hier schon im 11. Jahrhunderte ein reicher Liederfrühling, der seine Blüthen selbst nach fernen Ländern, nach Italien und Deutschland hinüberwehte. Am frischesten regte sich dieses poetische Leben in einigen südlichen Landschaften, wo die Natur ihren reichsten Schmuck über Thäler und Höhen ausgegossen, in Languedoc und Provençe — der Heimath der Troubadours. Wie in Deutschland, nur noch in höherm Maße, ging die Anregung zu diesem dichterischen Streben von den höhern Stän-

den, von dem provençalischen Adel aus, der so zu sagen alle Verhältnisse des geselligen Lebens mit poetischem Reiz zu schmücken wußte. Der erste hervorragende Troubadour war Wilhelm von Poitiers (1080), der letzte von Bedeutung: Guirot Riquier. Von den höhern Ständen ging nunmehr die Poesie zu den niedern über; und wie auf die deutschen Minnesänger die Meistersänger folgten, so traten hier an die Stelle der Troubadours die Jongleurs, fahrende Sänger und Possenreißer, die das Dichten und Singen als Handwerk betrieben. Leider haben die Troubadours die geistliche Poesie in keiner Weise gepflegt und gefördert, ihre Lieder athmen nur heitere provençalische Lebenslust; Turniere, Hoffeste, Minnehöfe, eitle Thatenlust bilden fast den ausschließlichen Stoff ihrer Gesänge, und in ihren Minneliedern wußten sie sich nicht über die Betrachtung körperlicher Schönheit zu erheben. Obgleich daher die provençalische Poesie als die Mutter des deutschen Minnegesanges zu betrachten ist, so steht sie doch an sittlichem Ernste tief unter diesem. Nur folgende Troubadours machen hievon eine rühmliche Ausnahme: der berühmte Trouvere Thibaud, Graf von Champagne, der ein Carmen Sacrum an die heilige Jungfrau dichtete (Il prie la Vierge qu'elle touche la misericorde de Dieu en sa faveur). Ein anderer Trouvere des 13. Jahrhunderts hat gleichfalls einige Marienlieder gedichtet: Ernoul de Ville de Gastinois. Höheren Werth hat der englische Gruß: „Salu Nostre Dame", des Priors Gautier de Coinsi. Das Beste besitzen wir aber von dem Prior Raimund Ferrand, der ums Jahr 1300 lebte und in jüngern Jahren weltliche Minnelieder verfaßte, die er später verbrannte; sein umfassendes Gedicht „Vie de Saint Honorat" ist von hohem poetischem Werth[1]).

---

[1]) Troubadours: trovador, trouvere, Erfinder der Lieder und ihrer Melodien.

Dritte Periode.

Vom Verfall der geistlichen Poesie bis zu ihrem Wiederaufblühen.

Von der Reformation bis zur neuesten Zeit.

§ 46.

Der Einfluß des Humanismus und Protestantismus auf die christliche Poesie.

Begann die Poesie schon in der Periode des Meistergesanges herabzusinken und zu verweltlichen, so geschah dieß noch mehr während der Reformation. Eingeleitet ward dieser Verfall zunächst durch die antikisirende Richtung, welche mit dem Humanismus in die Künste und Wissenschaften eindrang. Das enthusiastisch verfolgte Streben, die Anschauungen der römischen und griechischen Welt zum Grundaccord des menschlichen Denkens und Fühlens zu machen, war der deutschen Poesie schon an und für sich nicht günstig, weil es das Nationalgefühl schwächte, die Muttersprache vernachläßigte, an die Stelle wahren natürlichen Ausdruckes angelernte Phrasen einer todten Sprache setzte, und hiedurch den freien Gedankenschwung hemmte. Noch nachtheiliger war aber diese exclusive humanistische Richtung für die christliche Poesie insbesondere, denn sie schwächte das kirchliche Bewußtsein, indem sie die Geister aus der christlichen Denk-, Gefühl- und Anschauungsweise hinweg in den Kreis der Anschauungen, Gedanken und Gefühle des Heidenthums versetzte. — Das höhere geistige Band, das früher Kirche und Kunst versöhnend umschlang, auf solche Weise gelockert, ward dann durch die Reformation vollends aufgelöst.

Nachdem die Reformation das Individuum zum Richter über die Kirche bestellt und dem subjectiven Verstand einseitig eine unverhältnißmäßige Befugniß eingeräumt hatte, konnte es nicht ausbleiben, daß auch die Poesie an die Stelle des höhern göttlichen Organismus eine Religion der subjectiven Eigenmacht setzte, und statt der geoffenbarten Geheimnißwahrheiten die eigene subjektive Empfindung feierte. Hiezu kam noch die traurige Erscheinung, daß die Reformation die Glaubensbegeisterung schwächte, indem sie den

positiven Glauben schmälerte, und das Geheimnißvolle, Wunderbare hinwegnahm. Wohl finden wir Glaubensbegeisterung auch noch während der Reformation, aber es war nicht mehr das alte Schauen des Glaubens, die gottbegeisterte Freudigkeit, sondern eine Begeisterung der Parthei, der Opposition. Indem aber die Reformation die alte Glaubenskraft erschütterte, entzog sie zugleich der Poesie ihren kräftigsten Nerv; denn alle Poesie — zumal die christliche, setzt Begeisterung voraus — ein bis zum lebendigen Schauen gesteigertes Gefühl von der Wahrheit, Erhabenheit und Herrlichkeit des zu besingenden Gegenstandes. Mit dem Eindringen des Indifferentismus hatte daher die Poesie ihr eigentliches Terrain auf religiösem Gebiete verloren. Rechnen wir hiezu noch die endlosen, durch die Reformation herbeigeführten Zwiste, Streitigkeiten und Kämpfe, die so schmerzlich in's Herz des Volkes einschnitten und dem christlichen Leben so tiefe Wunden schlugen, so können wir keinen Anstand nehmen, der Reformation einen großen Antheil am Verfall der geistlichen Poesie beizumessen.

Vom kirchlichen Leben getrennt ging die Poesie fortan ihre eigenen Wege; anfangs zwar sehen wir noch im protestantischen Kirchenliede einige frische lebendige Erzeugnisse hervortreten — obwohl schon ein anderer vom alten Kirchenhymnus durchaus verschiedener Ton darin klingt, der nicht mehr recht zu den Geheimnißwahrheiten des Christenthums stimmen will, und mehr an den lärmenden Schall des Kriegsgesanges, wie an die milden Klänge des Kirchenliedes erinnert. Kaum aber war der erste Enthusiasmus verflogen, so erstarrte die Poesie in der Monotonie eines rein didactischen Kirchenliedes, schlug dann wieder um in eine weichliche, krankhafte, pietistische Sentimentalität, wandte sich hierauf einer nüchternen vom Glaubenskern getrennten Ethik zu, bis sie endlich in unvermeidlicher Consequenz, eine Schranke um die andere durchbrechend, beim Absolutismus des sich selbst vergötternden Subjectes, d. h. beim Pantheismus anlangte. Neben diesem unsichern und unerquicklichen Hin- und Herschwanken der geistlichen Poesie des Protestantismus sehen wir auf katholischem Gebiete noch einige Zeit hindurch ächt christliche Poesie erblühen, eine Poesie, die aus tiefer Betrachtung und innigem Gefühl der göttlichen Wahrheiten hervorgegangen, lebendig an den ewigen Pfeilern der Kirche emporrankt. Es gehören hieher die

poetischen Erzeugnisse des Angelus Silesius, noch mehr des Friedrich Spee und Jakob Balde[1]),

§ 47.

Friedrich Spee.

In den Stürmen und Drangsalen des dreißigjährigen Krieges begegnen wir drei reichbegabten Dichtern aus dem Priesterstande: Spee, Balde und Angelus Silesius; mitten unter Kriegsscenen flüchtete sich ihr edles Gemüth in's Reich der Poesie wie in ein Asyl und gründete sich darin ein bleibendes Denkmal. Der erstere, gleich ausgezeichnet als Dichter wie als Menschenfreund und eifriger Priester, widmete sein ganzes Leben der leidenden Menschheit und suchte seine einzige Erholung in Gesang und Musik, welche beide ihm als treffliche Bildnerinnen des Gemüthes erschienen. Friedrich von Spee war im Jahre 1591 zu Kaiserswerth, einem kölnischen Städtchen am Rhein, geboren und aus dem adelichen, jetzt gräflichen Geschlechte der Spee von Langenfeld entsprossen. Im Jahre 1613 trat er zu Köln in den Jesuitenorden und ward Lehrer der Philosophie und Theologie; zu Anfang des Jahres 1628 begab er sich im Auftrag seiner Oberen nach Franken und wirkte als Lehrer im Bambergischen und Würzburgischen. An seine dortige Wirksamkeit knüpfen sich seine großen Verdienste um Aufhebung der Herenprozesse, die damals unter den Protestanten nicht minder wie bei den Katholiken im Schwunge waren; Menzel sagt hierüber: „die Reformation hatte mit dem Glauben an die leibliche Macht des Teufels über die Menschen und die Erde die Grundlage des Herenprozesses in den Vorstellungen ihrer Anhänger befestiget, und durch Erregung des Wetteifers die Zahl ihrer Opfer gesteigert, indem die Katholischen im Kampfe wider den Teufel hinter den Protestanten nicht zurückstehen wollten. Seit dem Beginn des Krieges wuchs diese Zahl zu noch größerer Höhe, und das Verfahren wurde auch gegen die höhern Klassen der Gesellschaft gerichtet. Fast aus allen Ländern Deutschlands liegen Nachrichten vor, nach welchen im 17. Jahrhundert Schaaren von Männern und Weibern, zu-

[1]) Ueber das Kirchenlied während der Reformation vergleiche man „die kirchliche Tonkunst“ §§ 75. 76. 77.

weilen in so kurzen Zwischenräumen, daß auf einzelne Jahre mehrere Hundert kommen, wegen Zauberei verbrannt worden sind. Stehender Artikel der Anklagen und der in der Regel durch die Folter erpreßten Geständnisse war, an abgelegenen Orten, in Wäldern und auf Bergen nächtliche Feste der Unzucht mit dem Teufel und seinen Gehülfen begangen zu haben. Kein Stand, kein Alter wurde geschont, in mehreren strengkatholischen Ländern, z. B. in Bamberg und Würzburg wurden selbst angesehene Geistliche als Theilnehmer solcher Gelage verurtheilt und hingerichtet[1]).

Obgleich es damals eine gefährliche Sache war, sich gegen diese Hexenprozesse auszusprechen, so hatte doch Friedrich Spee gleich seinem Ordensbruder Tanner (gest. 1632) den Muth, sich dem Hexenverfahren entgegenzustellen; er that dieß in der Schrift: „Cautio criminalis seu de processibus contra sagas liber ad magistratus Germaniæ hoc tempore necessarius“[2]). Diese Schrift erregte außerordentliche Sensation in Deutschland und trug nicht wenig zu der bald darauf eingetretenen Verminderung der Hexenprozesse bei. Insbesondere aber gelang es dem Pater Spee, seinen Freund, den damaligen Domherrn von Schönborn in Würzburg und nachmaligen Bischof daselbst, dahin zu vermögen, daß er das Hexenverbrennen im Würzburgischen einstellte. Er theilte nämlich diesem mit, er habe sich, so oft er als Beichtvater die Verurtheilten zum Feuertode begleitet, vollständig davon überzeugt, daß dieselben unschuldig und nur aus Furcht vor der Folter geständig gewesen; Alle hätten in herzerschütternder Weise unter Jammer und Thränen über die gänzliche Unkunde oder den bösen Willen ihrer Richter geklagt und bis zum letzten Hauch Gott als Zeugen ihrer Unschuld angerufen; die-

[1]) K. A. Menzel, neuere Geschichte der Deutschen; 8, 55.

[2]) Leibnitz macht über dieses Buch und seinen Verfasser in einem Briefe an Placcius folgende Meldung: „der Verfasser des durch seinen großen Werth so berühmt gewordenen Buches „Cautio criminalis“ ist Friedrich Spee, Priester der Gesellschaft Jesu, aus einem edlen westphälischen Geschlechte geboren, der durch Gelehrsamkeit wie durch Frömmigkeit ausgezeichnet war. Es gibt von ihm ascetische Werke, die in hohem Grade ausgezeichnet sind, mit denen ich mich genau bekannt gemacht, und die ich vielen Freunden seines und unsers Glaubensbekenntnisses empfohlen habe, dergestalt, daß auf meine Veranlassung bei Mehreren die schöne Kunst, Gott unabläßig zu loben, in Ausführung gebracht worden ist“, u. s. w.

ses schauerliche, oft wiederholte Schauspiel habe ihn so mit Kummer erfüllt, daß er vor der Zeit ergraut sei. Auf Schönborn machten diese Mittheilungen so tiefen Eindruck, daß er später als Bischof von Würzburg dem Hexenverbrennen in seinem Gebiete ein Ende machte.

Hierauf wirkte Spee als Missionsprediger im Hildesheimischen, wo es seinem Seeleneifer gelang, die Bewohner des Städtchens Pirna für den katholischen Glauben zu gewinnen, was aber die lutherischen Bürger zu Hildesheim so wider ihn aufbrachte, daß sie ihm nachstellten; mehrere schwere Wunden, die er bei dieser Verfolgung erhielt, ließen für sein ganzes Leben empfindliche Nachwehen zurück. In der letzten Zeit lebte er zu Trier und gab hier neue Beweise seiner aufopfernden Thätigkeit: Trier wurde nämlich im dreißigjährigen Kriege von den Franzosen besetzt; als sodann im Jahre 1635 ein Heer von Spaniern und Deutschen diese Stadt besetzte und in allen Straßen und Gassen viel Blut vergossen wurde, stürzte Spee mitten in das Handgemenge hinein, verhinderte wo er konnte Raub und Mord, und trug die Verwundeten, Freunde und Feinde aus dem Getümmel, um sie in den Spitälern zu pflegen. Dieser seiner Anstrengung und Aufopferung, sowie den Folgen seiner früher empfangenen Wunden erlag jetzt der fromme Mann, ein bösartiges Fieber raffte ihn in wenigen Tagen dahin (1635).

So groß Friedrich Spee dasteht als Menschenfreund und Seelenhirt, so geistreich und liebenswürdig erscheint er als Dichter, ein gleich hohes poetisches Talent wie das seinige war seit zwei Jahrhunderten in Deutschland nicht mehr zum Vorschein gekommen. Gleich den Minnesängern war er Dichter und Musiker zugleich, er dichtete nicht nur seine Lieder, sondern verfaßte auch ihre Melodien. Die vom Dichter unter dem Titel „Trutz-Nachtigall" veranstaltete Sammlung seiner vorzüglichsten Gedichte wurde erst nach seinem Tode im Jahre 1649 zu Köln herausgegeben; das im Jahre 1635 vollendete Manuscript befindet sich in der Stadtbibliothek zu Trier. Der Verfasser gibt zu dem Titel „Trutznachtigall" die Erläuterung „Trutz-Nachtigall wird dieß Büchlein genannt, weiln es trutz allen Nachtigallen, süß und lieblich singet und zwar aufrichtig poetisch: also, daß es sich auch wohl bei sehr guten lateinischen und andern Poeten dörft hören lassen". Es sind im Ganzen fünfzig

Gesänge, sämmtlich geistlichen Inhalts, und nach des Dichters Erklärung zur größeren Verherrlichung Gottes verfaßt, „denn je Anders nichts allhie gesucht noch begehrt wird, als daß Gott auch in deutscher Sprache seine Poeten hätte, die sein Lob und Namen eben so künstlich als Andere, in ihren Sprachen singen und verkünden könnten; und also deren Menschen Herz, so es lesen oder hören werden, in Gott und göttlichen Sachen ein Gnügen und Frohlocken schöpfen". Ueberall in diesen Gedichten tritt uns das Bild eines geistreichen, gemüthvollen und gottseligen Mannes entgegen; in den einen spricht sich glühende Andacht und Gottbegeisterung aus, in den andern mehr Anmuth, Zartheit und Naivetät. Weniger gelungen erscheinen uns die Eclogen, in denen Christus unter dem Bilde des Hirten Daphnis eingeführt, und von den Hirten Damon und Halton gefeiert wird. Diese allegorische Verkleidung religiöser Begriffe in Schäferspiele streift etwas an Tändelei. In den meisten übrigen Gedichten finden wir aber solche Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, ein so tief mystisches Sichversenken in die Geheimnisse des Glaubens, daß wir sie den besten geistlichen Liedern an die Seite stellen können. Hieher sind insbesondere zu rechnen: „das Christmeßgedicht, Spiegel der Liebe in Magdalena, der gute Hirt sucht das verlorne Schäflein, Klage und Trauergesang der Mutter Jesu um den Tod ihres geliebten Sohnes, der Gespons Jesu lobet Gott bei dem Gesange der Vögel, Lob des Schöpfers, die Geschöpfe Gottes werden zu seinem Lob ermahnt, eine christliche Seele redet von dem Kreuz und den Wunden Jesu".

Auch um Ausbildung und Verfeinerung der deutschen Sprache machte sich unser Dichter verdient, denn die deutsche Sprache war, wie Herder zu Balde's Gedichten bemerkt, seit Gailer von Kaisersberg und Luther sehr verfallen; die vielen und bittern Streitigkeiten der Religionspartheien hatten sie entweder vernachläßigt, oder zu groben Schimpfreden erniedriget; hinter der lateinischen, spanischen, französischen und italienischen galt sie damals (17. Jahrhundert) als gemeine Pöbelsprache. Vergleichen wir die Diction unsers Dichters mit andern Proben jener Zeit, z. B. des Fischart († 1591), so werden wir einen merklichen Fortschritt wahrnehmen. Nicht ohne guten Grund sagt daher Spee in seinen Vorbemerkungen, „daß aber

nicht allein in lateinischer Sprache, sondern auch sogar in der deutschen man recht gut poetisch reden und dichten könne, wird man gleich aus diesem Büchlein abnehmen mögen und merken, daß es nicht an der Sprache, sondern vielmehr an den Personen, so es einmal auch in der deutschen Sprache wagen dürfen, gemangelt habe. Derohalben habe ich Solchen zu helfen unterstanden und mich beflissen, zu einer recht lieblichen deutschen Poetica die Bahn zu zeigen und zur größern Ehre Gottes einen neuen geistlichen Parnassum oder Kunstberg allgemach anzutreten". Außer diesen Gedichten verfaßte Spee die von Leibnitz gerühmte ascetische Schrift, die den Titel führt: „Güldenes Tugendbuch, d. h. Werk und Uebung der drei göttlichen Tugenden: sive exercilia aurea trium virtutum theologicarum"[1]).

Eine christliche Seele redet von dem Kreuz und von den Wunden Jesu.

Manche Stunden
Jesu Wunden
Ich betrachte gar so gern,
Thu' mich wenden
Zu den Händen,
Seit' und Füßen meines Herrn.
O du bester
Leidenströster!
Ruf' ich dann in aller Eil —
O zur Stunde
Mich verwunde!
Schieß herab die Nägelkeil!

Mich gesunden
Ohne Wunden
Nimmer laß von dannen zieh'n.
Wirf im Zorne
Deine Dorne,
Lanz' und Nägel nach mir hin!
Mich nur quäle,
Nicht verfehle
Meine Hände, Füß und Seit';
Mich nicht schone
Mit der Krone:
Trag' so gern mit Jesu Leid!

Keine Geisel,
Keine Meisel,
Auch kein Eisen und kein Stahl
Meine Glieder
Hoch und nieder
Martern je mit solcher Qual:

[1]) Eine treffliche Ausgabe der „Trutz-Nachtigall" mit Musikbeilagen wurde von einem Ordensbruder des Dichters, Fr. Xaver Weninger, veranstaltet (Insbruck 1844). Die Sprachberichtigungen, die der Herausgeber vornahm, um die mitunter veraltete Ausdrucksweise dem jetzigen Sprachgebrauche anzunähern und das Büchlein einem größeren Publikum zugänglich zu machen, sind wohl gelungen und treten der Eigenthümlichkeit und Originalität des Dichters nicht zu nahe. Vilmar hat daher nicht ganz Recht, wenn er in seiner deutschen Literaturgeschichte über Spee sagt: „Leider hat ihn seine Kirche vergessen, vielmehr überhaupt niemals recht geachtet."

Als durch Nägel,
Stumpfe Kegel,
Lanze, Geisel, Scorpion
Ganz zergerbet
Und entfärbet,
Litt der wahre Gottessohn.

Seine Qualen
Allzumalen
Still erwägt mein liebend Herz:
O so süße
Händ' und Füße,
Seit' und Körper voller Schmerz!
Reichlich schwitzen,
Scheinbar blitzen
Alle Wunden, alle Streich!
Schau, nun fließet,
Sich ergießet,
Purpur über Marmor bleich.

Aus der Seiten
Dann sich leiten
Rothe Strahlen wie Korall;
Aus der Seiten
Dann sich leiten
Weiße Wässer wie Krystall.
O du reines,
Hübsches, feines
Bächlein von Korall so hell!
Noch nicht weiche,
Nicht entschleiche
O Rubin und Perlenquell!

Ach, verweile!
Nicht enteile!
Ich mich setz' dem Bächlein bei,
Will da baden
Meinen Schaden,
Ob er schon veraltet sei.
Kräftig Pflaster
Meinem Laster
Mach' ich aus dem Bächlein rein;
Will ergründen
Meine Sünden,
Mich von ihrem Wust befrei'n.

Bei den Füßen
Will ich büßen,
Und mit meinem Thränenfluß
Sie benetzen
Und ersetzen
Deines Blutes Gnadenguß;
Will zumalen
Rückbezahlen
All das Blut, so dir entfließt,
Will mit sattem
Guß erstatten,
Was von Purpur sich ergießt.

Ach, ihr hellen
Rothen Quellen!
Schon getränkt ist Erd' und Gras.
Ach verweilet!
Nicht so eilet!
Nicht so fließet ohne Maß!
Meine helle
Augenquelle
Ist erschöpft und kaum mehr fließt!
Thut euch stillen!
Wer kann füllen,
Was bereits entflossen ist?

Zu den Händen
Will ich senden
Hunderttausend Seufzer lind,
Will sie kühlen
Und durchwühlen
Mit so lindem Herzenswind.
Mit so linden
Herzenswinden
Will ich trocknen allen Schweiß,
Will durchblasen
Alle Masen,
Kühlen alle Wunden heiß, u. s. w.

Lob Gottes aus seinen Werken.

Ein Liedlein süß nun stimmet an,
Ihr Cymbel, Harf' und Flöten!
Ihr Geigen, Lauten, Dulcian,
Ihr Pauken und Trompeten!
Posaunen auch und Hörner klar,
Hört an, was ich euch sage:
Gott loben sollt ihr immerdar!
Sagt an, was ich euch frage.

Woher die Sonn', der Mond so hell
Ihr Gold und Silber kriegen?
Woher die Kraft, daß sie so schnell
Wie leichte Pfeile fliegen?
Wer zündet dann die Sternen an
Und weiß sie all zu nennen,
Mit Licht wer hat sie angethan,
Daß sie so lieblich brennen?

Der volle Mond, wie nimmt er ab,
Wer schleift ihm seine Spitzen,
Wer schickt vom Fels den Strom herab,
Wer macht die Brünnlein spritzen?
Wer wickelt hoch in Wolken ein
Die Spitz' an wilden Bergen,
Wer thut den lieben Sonnenschein
Mit schwarzer Nacht verbergen?

Die Morgenröth', die uns entzückt,
Wer ist's, der sie so zieret?
Wer ist's, der, was die Nacht entrückt,
An's Licht bald wieder führet?
Wer zuckt den Blitz, der dort herab
Vom Himmel kommt geflogen?
Wer jagt den Wind in vollem Trab,
Wer spannt den Regenbogen?

Wer wirft aus beiden Händen voll
Reif, Hagel rund gefroren;
Wer spinnet uns die Winterwoll',
Den Schnee, so rein geschoren?
Wer zäumet auf mit Eis und Kält'
Die stolzen Wasserwogen,
Wer ist's, der's Meer im Zaume hält,
Wann's kommt herangezogen?

Wer gibt der Erde Lebenskraft,
Damit sie nicht ersterbe?
Wer tränket sie mit Wolkensaft,
Damit sie nicht verderbe?
Wer schützet wild' und zahmes Vieh,
Wer hält es in Bewahrung;
Wer sorget auch, damit es nie
Demselben fehl' an Nahrung?

Allein, allein ist's unser Gott,
Der Wunderding' verrichtet!
Sobald nur schallet sein Gebot,
Ist aller Streit geschlichtet;
Was er nur will, geschieht zur Hand
Nach seinem weisen Sinnen;
Auf seinen Wink gleich Erd' und Land
Viel Wunder da beginnen.

Denn Will' und Werk im selben Schritt
Bei Gott dem Schöpfer gehen,
Kein Härlein ein's vor's andre tritt:
Nichts kann ihm widerstehen.
Was er nur will, das kann er gleich
Im selben Punkt vernichten;
Was er nur will, das kann er gleich
Im selben Punkt vernichten.

§ 48.

Jakob Balde.

Ungleich höher als Friedrich Spee steht an klassischer Bildung, schöpferischer Kraft und Tiefe der Gedanken sein jüngerer Zeitgenosse und Ordensbruder **Balde**. Spiegelt sich in Spee's Poesie mehr

die Anmuth und Innigkeit eines sanften Gemüthes ab, so tritt uns in Balde mehr die Kraft, Tiefe und Größe entgegen. Jakob Balde war im Jahre 1603 zu Ensisheim im Elsaß geboren; nachdem er sich einige Zeit auf die Rechtswissenschaft verlegt, widmete er sich dem geistlichen Stande und trat in seinem zwanzigsten Lebensjahre in das Jesuitencollegium zu Landsberg. Hierauf ward er Lehrer der Rhetorik zu Ingolstadt, sodann Hofprediger in München. Erwarb er sich hier schon durch seine geistreichen Predigten einen bedeutenden Ruf, so geschah dieß noch mehr durch seine poetischen Versuche; bald bewunderte man in ganz Deutschland seine Gedichte und gab ihm den Namen eines „deutschen Horaz". Bei allem dem dachte Balde gering von sich und seinen Werken, und lehnte alles Lob bescheiden von sich. Der Aufenthalt in Baiern sagte seiner schwächlichen Gesundheit nicht sonderlich zu; in mehreren Gedichten klagt er über das rauhe Klima, das ihn beständig mit Catarrhe, Flüssen und Fiebern quäle, ja um seinen Unmuth zu beschwichtigen, versetzte er sich im Geiste nach entlegenen Ländern, nach Aegypten und Constantinopel, kömmt aber zum Schluß zum Gedanken zurück, daß man sich selbst nicht entfliehen könne. Seine Lebensweise war streng ascetisch; einzig mit der Bildung seines Geistes und Herzens beschäftigt, dachte er wenig an die Pflege seines Leibes; in den letzten Jahren seines Lebens zog er sich seiner leidenden Gesundheit wegen gänzlich vom Umgange mit den Menschen zurück und starb im Jahre 1668 an der Abzehrung.

Balde war ein überaus produktives Talent, er besaß eine Versatilität und Gelenkigkeit des Geistes, die in der That Staunen erregt; in allen Dichtungsarten, in der Lyrik, im Drama, in der Satyre, der Epik und Didaxis versuchte er sich mit gleichem Geschick. In der poetischen Form war Horaz sein Vorbild, den er aber nach Herder's Urtheil nicht nur an Zahl der Gesänge übertrifft, sondern auch an Reichthum eigenthümlicher Wendungen, und an dem, was man genialische Composition nennen könnte. Dem Geschmack der damaligen Zeit, sowie der gewöhnten Lehrart seines Ordens gemäß, dichtete Balde in lateinischer Sprache, und hierin zeigt er denn eine Feinheit und Eleganz, die häufig an Horaz erinnert; wie vollständig er die lateinische Sprache beherrschte, beweist unter andern seine „Pœsis Osca", ein Volksdrama über die Uebel des Krieges

und die Segnungen des Friedens, worin er die Sprache des Ennius und Pomponius Atellanus auf's Treueste nachahmt; dasselbe that er in zwei Dithyramben, worin er die heilige Jungfrau in oscischer Mundart begrüßt. Nicht minder erstaunlich ist Balde's Virtuosität in der Versifikation; hierin steht er wohl unübertroffen da: wie er mit Sylbenmaßen gleichsam nur spielt, zeigt er in seinem Agathyrsus, deßgleichen in seinem Gedicht über die Eitelkeit der Welt, wo er einen biblischen Spruch voranstellt und diesen sodann sechsfältig im Kirchen- und Volkston, in elegischen und anekreontischen Versen, in Hendekasyllaben und im schwersten Skazon verändert. Balde's Ruhm beschränkt sich indessen keineswegs auf bloße Meisterschaft in der Form; seine Gedichte enthalten einen überschwänglichen Reichthum an tiefen Ideen und geistreichen Sentenzen, die er in die herrlichsten Bilder kleidete, weßhalb auch Herder sagt: „Er, der erhabene Gedanken so einfach, so stark auszudrücken wußte, wird in Composition der ihm gleichsam zuströmenden Bilder oft so überfließend, daß er der schönen Ausdrücke und Sentenzen kaum ein Ende weiß. So geht es ihm insonderheit in den Oden, die er Enthusiasmen nennt, aber auch in andern Werken, insonderheit in seinem Trauerspiel „die Tochter Jephta", wo er in Farben und Sentenzen den Seneca selbst, wie Antäus den Herkules überwindet."

Was uns aber den Dichter vor Allem werth macht, ist der tiefe christliche Geist, der in seinen Gedichten weht. In die geistliche Poesie der damaligen Zeit hatte sich eine weichliche, mattherzige, pietistische Manier eingedrungen, die ein völlig lügenhaftes Spiel mit dem Heiligsten trieb; diesem Schein- und Halbwesen der Pietisten stellte Balde die ganze Strenge einer wahrhaften, entschlossenen Ascetik, eine Abtödtung des Irdischen um Christi willen, kurz die gottbegeisterte Freudigkeit einer totalen Weltentsagung gegenüber. Insbesondere geschah dieß in seinem Gedichte de vanitate mundi; der feste, entschiedene Ton, in welchem hier der Dichter christliche Zucht, Sitte und Enthaltsamkeit prediget, ist wahrhaft erschütternd. Balde war überhaupt von tief ernster, kräftiger Gesinnung; muthiger und nachdrücklicher wie er hat wohl noch kein Dichter das Laster bestraft, den Frevel gezüchtiget, die Heuchelei entlarvt; Alles was edel, christlich und groß erscheint: aufopfernde Liebe, Beherrschung seiner selbst, Reinheit der Sitten, preist und empfiehlt er bei

jeder Gelegenheit. Insoferne bildet er den vollkommensten Gegensatz zu seinem sonstigen Vorbild, Horaz und seinem Libertinismus; auch darin unterscheidet er sich vortheilhaft von diesem, daß er nicht schmeichelnd und kriechend zu den Hochgestellten emporschaut, sondern im Gefühle seines Dichterberufes mit männlicher Würde den Regenten und Fürsten, Feldherrn und Ministern, Prälaten und Bischöfen ihre Pflichten vorhebt.

Gleich den alten Minnesängern hat auch Balde sich die heil. Jungfrau zur Braut seines Herzens erkoren; ihr weihte er den reichsten Schmuck seiner Rede, ihr flocht er die schönsten Kränze, ihr galten seine innigsten Seufzer; bald besingt er sie als die reinste Jungfrau, bald als die Himmelskönigin, bald als die gnadenvolle Mutter, bald als seine unsterbliche Hoffnung, oder als Schutzgeist seines Lebens. Der prachtvollste hierauf bezügliche Hymnus ist sein olympischer Lobgesang, worin er die Mutter Jesu in 36 Strophen voll der glühendsten Andacht und Liebe besingt. — Balde war aber nicht nur ein religiöser, sondern auch ein patriotischer Dichter; wie sehr ihm Deutschlands Wohl und Wehe zu Herzen ging, gab er in mehreren Oden zu erkennen, seine vier Threnodien sind voll der tiefsten Seufzer und schmerzlichsten Klagen über Deutschlands Zerrüttung und Verwüstung; und er that von seiner Seite Alles, um den Frieden herbeizurufen und die Gräuel des Krieges zu vermindern. Insbesondere schmerzte ihn die Trennung des Elsaßes von Deutschland, worüber er in mehreren Gedichten Klage erhebt; und indem er seinen Landsleuten sein regstes Mitleiden äußert, tröstet er sie zugleich und stärkt sie mit den erlesensten Sprüchen der Weisheit; daher auch Herder von ihm sagt: „patriotische Gesinnungen für Deutschland kann ihm Niemand absprechen“.

Gleich Horaz theilte Balde seine lyrischen Gedichte in vier Bücher Oden und ein Buch Epoden; die meisten sind religiösen Inhalts. Den Horazischen Briefen und Sermonen entsprechen hier neun Bücher „poetischer Wälder“, worin die manchfaltigsten Gegenstände in einer leichten, gleichsam nur spielenden Manier vorgetragen werden; das zweite Buch der Wälder enthält sogenannte Parthenien, d. h. Botschaften der Liebe und Andacht zu Maria; im dritten Buch spricht der Dichter von den alten und neuen Sitten der Deutschen, straft die Modesucht und Nachahmung fremder Länder, und beklagt

überhaupt den Verfall der altdeutschen Zucht und Sitte. Herder sagt von diesen Wäldern: „Wenn ich den Inhalt dieser Wälder durchlaufe und den ungeheuren Aufwand von Geist, Witz, gesundem Urtheil, gutem Willen, feurigen Wünschen und einer Heldenkraft von Patriotismus betrachte, der in ihnen vergraben und verscharret liegt, Stimmen die niemand hörte, niemand hören mochte, so kann ich in die Wälder Deutschlands nichts als den Chorlaut der Threnodien unsers Dichters rufen: „Eheu“! Und mit hundertfacher Stimme antwortet der Nachhall: „Eheu“! — Hierauf folgt eine Art Cyropädie „Maximilianus Austriacus redivivus“, Poesie und Prosa wechseln hier mit einander; während die Thaten und Züge Maximilians zu Grunde gelegt sind, werden sie zugleich in allegorischer Weise auf geistige christliche Tugenden bezogen. In dem allegorisch mystischen Lehrgedicht „Urania victrix“ stellt uns der Dichter das Bild einer nach den ewigen Gütern ringenden Seele vor die Augen, die endlich geläutert von jeder sinnlichen Begierde, von jeder täuschenden Einbildung zum Himmel emporgetragen wird; zur Veranschaulichung dessen führt er jede irdische Macht und jede Kunst redend ein und läßt sie die besondern Genüsse preisen, welche ihr zu Gebote stehen; hierauf aber erscheint Urania, zeigt wie eitel jedes Vergnügen der Sinne, jeder Ruhm der Welt, und weist auf die einzig wahre Quelle der Freude und Ehre hin, in welche sich die Seele versenken muß, um reiner, unvergänglicher Seligkeit theilhaftig zu werden. Dieses Gedicht gefiel dem Papste Alexander VII. so wohl, daß er dem Dichter eine goldene Ehrenmedaille zustellte. Auch ein geistliches Drama verfaßte unser Dichter, die Tochter Jephta's; wir finden hier erhabene, trefflich gezeichnete Charaktere und einen Reichthum geistreicher Sprüche; der eingeflochtene Knoten erregt das Interesse in hohem Grade. Daß es dem genievollen Dichter auch nicht an satyrischer Laune fehlte, beweist sein Agathyrsus und verschiedene andere Gedichte, worin er über die Schlemmer, Stutzer, Stümper in der Arzneiwissenschaft u. a. die Geisel der Satyre schwingt. Die Summe der Erfahrungen und Betrachtungen seines Lebens hat der Dichter in den sogenannten Ruinen niedergelegt, einem Gedichte voll der tiefsten ergreifendsten Poesie. Nachdem er eine Uebersicht der untergegangenen stolzen Werke der Vorwelt gegeben, schwingt er sich im Geiste auf zur ewigen Friedensstadt,

zum himmlischen Jerusalem. — Balde's Ruf drang weit über die Gränzen Deutschlands hinaus; die berühmtesten Männer des In- und Auslandes bewarben sich um seine Freundschaft. Nur bei den Protestanten fand er wenig Anerkennung; war er diesen schon als Jesuit zuwider, so haßten sie ihn noch mehr, weil er sich entschieden zur Parthei der katholischen Ligue neigte, die Siege des österreichischen Kaisers feierte, den Helden Tilly verherrlichte, und — wie er als guter Patriot nicht anders konnte — sich energisch gegen die Schweden aussprach. Erst Herder hat wieder die Aufmerksamkeit auf Balde hingelenkt und seinem ausgezeichneten Dichtergenie sowohl als seinem edlen Charakter volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Ad Virginem Matrem, pro Euthanasia;

Sive felici morte. Carmen votivum, lib. IV. Ode XLIX.

O Diva, vitæ præses, et altera
Spes vatis: olim cui mea, me super
Servum dicavi: da, priusquam
Fata citent, oculosque claudant.

Da pœnitenteis, et lacrymas sacro
Dolore lætas, in mare creticum.
Quascunque projectura noxas
Tum tenera mea fila dextra.

Abscinde, Virgo, neu fragilem colum
Tres fabulosæ præcipitent Anus.
Diffido; Tu devolve nostram,
Jure tuam potiore lanam.

Hoc esto votum: sic, precor, ultima
Ex cordis urna vita fluat: meus
Sic stagnet in majoris ævi
Oceanum gracileisque bullas.

Aeternitati misceat Isara.
Sic elabora, sic bene praepara
Perambulandum luctuosae
Mortis iter; placidoque somno

Compone maneis. Hi voveant opes,
Aedemque ponant: caedat hic impares
Agnos, pavimentumque sparsis
Visceribus linat hostiarum:

Ast ipse supplex, ipse ego taeniam
Gestabo, vittasque: ipse tibi cadam,
Evincta circum fronde lauri
Victima, procubitura ad Aras.

Ad Infantem Jesum in Bethlehemio specu.

O nate in usum laetitiae, Puer:
O Matre pulcra Parvule pulcrior,
Eburna cujus colla vivae
Labra rosae, violaeque crines,

Et bina gemmae lumina flammeae,
Palam latentem virginea Deum
Sub nube produnt, o venustas
Clara Patris liquidique vultus

Innube verum. Quis, puer, impetu
Ab usque cœlo, quaeve potentia
In vite rupis traxit antrum
Ad pecudes stipulasque, bruma

Heu flante nudum! Quid dubium taces,
Udisque fletu nictibus absilis?
Celare sperasti paternum
Posse genus, genitumque Numen.

De luce lucem? Scimus ut Africum
Eurumque, et Austros et zephyros super
Auriga mundi, tam per igneis
Quam medias equitaris undas.

Tu vasta ponti scimus, et arida
Terrae replesti, frugibus uberes
Risere campi: squama flumen
Penna leveis agitavit auras.

Tu, cum sereno secula fuderas
Ex ore; longis tractibus aethera
Metatus, astrorum decenteis
Diceris explicuisse turmas:

Fulvisque solem, sed niveis genas
Signasse lunae purpureas notis.
Tu mentis aeternae figura, et
Candor, inocciduique Pulcri

Caligo lucens. Nosceris o Puer,
Nec emicantem dissimulas Patrem:
Ah! digne non isto cubili
Digne Puer meliore lecto.

Ad Divam Virginem.

Prov. 31, 33. Lib. II. Ode XXIV.

Patriis, Virgo, citharis canenda
Si quid indulges aliis, sonoras
In tuae laudis segetes ituro
Annue vati.

Non parem felix habuisse mater,
Unicum Sarae geminos Rebeccae
Et Liae natos utero triumphas
Fertilis omneis.

Cur tibi stellis oculata Rachel
Comparo lippam? nihil illa ploret.
Quam Deo plenam voluit Deus
ridere Parentem.

Pulcrior, quae te simulasse pulcra
Fertur Hestera: neque enim videntem
Aures quamvis speculo recepta
Aequat imago.

Vix suum toto valuere vultu
Mille dilectum retinere nymphae:
Qui tui sistit tibi crine colli
Saucius uno.

Vera mansuri sunamitis aevi
Liqueris sponsi teneros in igneis
Jam tuos omnis super axe novit
Collis amores.

Debora vates animante major
Castra Baraci: pariter Jahele
Fortior, Ditem Sisaram trabali
Figere clavo.

Qualis exultim quatiente flavos
Curribus pictis Pharaone campos
Pompa procedit, medioque fulget
Terror in ostro:

Tale munitæ speciosa formæ,
Arduam regi faciem coruscas.
Adspici gratus decor ille toto
Militat ore.

Casta Judithæ manus, et ferire
Docta cervices; Holoferne cæso
Laureis vinctum tibi fortiori
Tradidit ensem.

Quæque Jessidæ gladium repressit
Improbi conjux celebrata saxi;
Eloqui prudens tibi, virgo pruden-
tissima cedit.

§ 49.

Angelus Silesius.

Während Balde's Gedichte nach Ton und Form zur Kunst-Poesie gehören und zunächst für die gelehrte Welt bestimmt sind, haben die Dichtungen des Angelus Silesius einen mehr populären Charakter. Heinrich Scheffler, genannt Angelus Silesius, ward im Jahre 1624 zu Breslau von protestantischen Eltern geboren; er studierte die Heilkunde und übte sie auch einige Zeit aus. In seinem 29. Lebensjahre trat er zur katholischen Kirche über und widmete sich dem geistlichen Stande; er starb als Klostergeistlicher im Jahre 1677. Angelus Silesius dichtete religiöse Lieder und Sentenzen in deutscher Sprache; die letztern erschienen unter dem Titel „cherubinischer Wandersmann.“ Wir finden hier die christlichen Wahrheiten in sinniger Weise und populärem Ton vorgetragen, fern von Schulweisheit und Künstelei; manche Sentenzen sind wahre „Gedankenblitze, die um den alten Münster spielen.“ Der Vorwurf theosophisch pantheistischer Anschauungsweise, der dem Verfasser wegen seiner Sentenzen gemacht wurde[1]), ist im Ganzen nicht gerechtfertigt und gründet sich nur auf einige Aussprüche, die in ihrer Fassung allerdings etwas gewagt erscheinen, wie z. B.

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben,
Werd' ich zu nicht, Er muß von Noth den Geist aufgeben.

Außerdem verfaßte Silesius eine große Menge geistlicher Lieder, die, mit Melodien von dem Musikus Georg Josephi versehen, im Jahre 1657 unter dem Titel „heilige Seelenlust“ erschienen. Diese Lieder darf man freilich nicht mit den altchristlichen Hymnen vergleichen; auch stehen sie an Einfalt und Innigkeit denen des Friedrich Spee nach; doch übertreffen sie die letztern in der poetischen Form, sowie an Fülle der Ideen und gehören jedenfalls zu dem Besten, was in dieser Weise seit Spee hervorgetreten. Mehrere Lieder, die Silesius noch als Protestant verfaßte, fanden in der protestantischen Kirche Eingang und haben sich darin zum Theil bis heute erhalten; andere wurden auch in manchen katholischen Diöcesen aufgenommen. Indessen dürften sich nur wenige zum kirchlichen Ge-

---

[1]) Vilmar, deutsche Literaturgeschichte.

brauche eignen, die meisten tragen zu sehr das vorherrschende, aber nicht vortheilhafte Gepräge der damaligen Geistesrichtung — einer gewissen weichlichen Sentimentalität.

Sehnsucht der Seele nach Vereinigung mit Gott.

Von A. Silesius.

Du wonnigliches Gut, das alle Geister speiset,
Und aller Kreatur Genad' und Huld erweiset,
Wann wirst du dich in mich begeben
Mit deiner Fülle Ueberschwang?
Wann wirst du selber sein mein Leben
Und stillen meines Herzens Drang?

Du wahres Paradies, du ew'ger Frühlingsgarten,
Du lichte Himmelsau voll Blumen aller Arten,
Wann werd' ich von der wüsten Erden
In deine Seligkeit versetzt?
Wann werd' ich ganz dein eigen werden
Und ewig sein in dir ergötzt?

Du freudenreicher Klang, wann wirst du mich durchklingen?
Wann wirst du Strahlenblitz der Liebe mich durchdringen?
Wann fällt das Fünklein meiner Seelen
In's Flammenmeer der Gottheit ein?
Wann wirst du sie mit dir vermählen,
Ein Strahl in deinem Licht zu sein?

Du ew'ger Freudenquell, wann wirst du recht mich tränken?
Wann wirst du mich in dich mit Leib und Seel versenken,
Wann wird mein Geist in dich zerfließen,
Wann ist vollbracht sein Pilgerlauf?
Wann werd' ich ewig dein genießen,
Wann nimmst du mich zur Ruhe auf?

O sel'ge Ruh', du Ziel der liebeglüh'nden Herzen,
Du Ende aller Noth, du Labsal aller Schmerzen!
Wann werd' ich, Jesus, zu dir kommen?
Wann stillst du meiner Sehnsucht Pein,
Wann werd' ich in dich aufgenommen
Und ewig dir vereinigt sein?

§ 50.

Die geistliche Poesie während der Blüthezeit der neuern Kunstpoesie.

Klopstock's Messiade, Herder's Hymnen.

Von Martin Opiz (gest. 1639), dem Gründer der sogenannten schlesischen Schule und Vater der deutschen Kunstpoesie, bis herab auf Klopstock, erhielt die geistliche Poesie, außer den vorgenannten Werken, keine namhafte Bereicherung; wenn man nicht etwa die Kirchenlieder von Paul Gerhard, Simon Dach, Gryphius, Paul Flemming und Benjamin Schmolke hieher rechnen will. Im übrigen hielt sich die Poesie vom religiösen Gebiete fern, oder wandte sich einer nüchternen, vom christlichen Dogma gesonderten Moral zu; so insbesondere Gellert. Mit Klopstock endlich schien die geistliche Poesie wieder einen neuen Aufschwung nehmen zu wollen; er versuchte es, Religion und Poesie wieder miteinander zu versöhnen, indem er den Angelpunkt des Christenthums, die Erlösung durch Christus zum Gegenstande seines Epos machte. Ob der Versuch gelungen, ist eine andere Frage; man läßt gerne der edlen Intention des Dichters und den erhabenen Vorzügen seines genialen Kunstwerkes alle Gerechtigkeit widerfahren; aber es stellte sich hier wieder schlagend heraus, wie sehr die protestantische Anschauungsweise mit ihrer bloß subjectiven Auffassung der geoffenbarten Wahrheiten auf dem Gebiete der geistlichen Poesie gegen die katholische im Nachtheile ist. Während die großartige Symbolik, die tiefsinnige Allegorie und ahnungsreiche Mystik des Katholizismus den Gebilden der mittelalterlichen Poesie, Form und Gestalt, Leben und Bewegung verlieh, bringt es dagegen die geistliche Poesie der Protestanten nur zur Reflexion, Exposition oder Ueberschwänglichkeit der Empfindung. So denn auch hier: es fehlt der Messiade an plastischer Gestaltung, an dramatischer Handlung und Bewegung, die religiösen Vorstellungen sind hier aller Hülle und Form entkleidet und rein geistig behandelt. Wo z. B. in Dante's „divina Comedia“ die Engel und Teufel leibhaftig an uns vorüberziehen, segnend oder fluchend, halten sie hier endlose metaphysische Reden; selbst zwischen Gott Vater und Sohn finden die weitläufigsten Erörterungen über den Erlösungsplan statt. Wo wir dort die Sinne ruhig an den reichen Gemälden, Farben und Symbolen erquicken können, werden wir hier in himmelhohe unsichtbare

Regionen entrückt; wo wir dort lebendigem Schauen des Glaubens begegnen, tritt uns hier oft peinlich herbeigenöthigte Begeisterung oder rhetorische Ausschmückung entgegen, sogar die Episoden enthalten zumeist nur rednerische, oft sogar lyrische Ergüsse. Dieser Mangel an sinnlicher Einkleidung und dramatischer Entwicklung, die unaufhörliche Steigerung und Spannung des Gefühls sind für den Leser ermüdend, weßhalb die Messiade so wenig wie Milton's „verlornes Paradies" als Erbauungsbuch jemals populär werden kann; nichts davon zu reden, daß der Dichter den Kreis der christlichen Ueberlieferung häufig verläßt und sich in willkürliche, den christlichen Sinn verletzende Phantasmen verliert. Am meisten schöpferische Kraft waltet in den ersten zehn Gesängen (1748—1758), von da an beginnt das Gefühl zu ermatten, und an die Stelle der Begeisterung tritt oft nur forcirtes Pathos. Von hoher geistiger Schönheit, aber auch zu wenig malerisch sind die auf das Weltgericht bezüglichen Stellen. Fassen wir Alles zusammen, so erscheint uns die Messiade als bloße Aesthetisirung des Protestantismus, die protestantische Gedankenströmung in poetischer Form. Eine gelungene Nachahmung der Klopstockschen Manier enthalten die Oden des Jesuiten Denis; nur herrscht in diesen eine innigere, tiefere Frömmigkeit[1]).

Von da an wandte sich die Poesie wieder vom geistlichen Gebiete ab, oder setzte sich wohl gar in ein feindseliges Verhältniß zu demselben. So viel Großes und Herrliches die Heroen der neuern Kunstpoesie geschaffen, so viel Stärke des Genius, so viel Macht der Sprache und Tiefe der Gedanken in ihren Schöpfungen waltet, so können sie doch hier, wo es sich um geistliche Dichtungen handelt,

[1]) Vergleicht man Klopstock's Messiade mit Ottfried's Werk und der altsächsischen Evangelienharmonie, sowie mit Wolfram's Parzival, so ergibt sich (nach Vilmar) folgendes: In den genannten Evangelienharmonien ist die Geschichte der Erlösung objektiv historisch behandelt, d. h. das Leben, die Thaten, das Leiden des historischen Christus ist nach den vereinten Berichten der vier Evangelien erzählt. Im Parzival ist das Erlösungswerk subjektiv historisch dargestellt; es wird nämlich die im Innern des Menschen vollzogene Erlösung, seine Umkehr, Wiedergeburt und innere Heiligung geschildert. In Klopstock's Messiade ist die Geschichte der Erlösung objektiv mythologisch aufgefaßt, wonach die erlösende Thatsache nicht wie sie sichtbar für die Menschen auf Erden, sondern im Rathschlusse Gottes des Vaters und Sohnes sich gestaltete, zur Darstellung kömmt. Vergl. Vilmar, Nationalliteratur der Deutschen.

nicht in Betracht kommen. Herder zwar betrat noch bisweilen das religiöse Gebiet mit seinen christlichen Hymnen und Liedern; allein diese enthalten keine lyrischen Ergüsse eines von Andacht bewegten Herzens, sondern bloße Erzählungen der biblischen Ereignisse, Schilderungen der objectiven Thatsachen der Offenbarung; zudem betrachtete Herder gleich Schiller das Christenthum durch das Medium der neuen Aufklärung und feierte nur die Religion der Humanität oder der idealen Menschlichkeit, ein Ideal, wozu sich Jeder durch eigene Kraft ohne den Beistand der göttlichen Gnade emporschwingen könne. Auch Göthe ließ auf seiner vielbesaiteten Lyra nur selten ächt christliche Klänge ertönen; völlig indifferent, nahm er aus allen Religionen nur dasjenige auf, was ihm künstlerisch brauchbar schien. Was die Jünger und Nachahmer dieser Kunstheroen betrifft, so trat bei ihnen der Abfall von der positiven Religion noch offener zu Tage: die Humanitätsreligion schlug bei diesen in die Religion des gesunden Menschenverstandes, in eine bürgerliche, hausbackene Moral um.[1])

§ 51.

Die Romantik.

Gegen die Nüchternheit des Humanitätscultus, der statt der Fülle einer göttlichen Religion „die Dürre einer vernünftigen Leerheit“ bot[2]), ward zu Anfang dieses Jahrhunderts eine umfassende Reaktion eingeleitet; es geschah dieß durch die Romantik. Die romantische Schule setzte sich das hohe Ziel, Religion und Poesie wechselseitig durch einander zu beseelen und der Poesie durch das religiöse Element eine höhere Weihe zu geben. Diese Regeneration versprach sie sich jedoch keineswegs von der subjektiven wandelbaren Anschauungsweise des Protestantismus mit seinem Mangel an großen Bildern und Lichtgestalten, sondern von dem unwandelbaren objektiven Lehrbegriff der katholischen Kirche mit ihrem reichen, plastischen Elemente. Deßhalb knüpfte die romantische Schule die Poesie wieder

[1]) Die Religion der Humanität und idealen Menschlichkeit wurde besonders in den Schauspielen und Romanen für das Publikum zurechtgesetzt. Iffland übernahm hiebei die lahme und stolpernde, Kotzebue die gefallene Tugend; Lafontaine überrieselte zum bessern Gedeihen das Ganze mit seinen thränenreichen Romanen. Vergl. hist.-polit. Blätter, 20. Bd Jahrg. 1847.

[2]) Tiek in seinem „Sternbald.“

an die große, glaubenskräftige Zeit, von welcher sie die Reformation getrennt — an das Mittelalter — und besang die Herrlichkeit katholischer Institutionen, das Klosterleben und Ritterwesen, Priesterschaft und Papstthum. Als die eigentlichen Gründer dieser Schule sind die beiden Schlegel zu betrachten: Wilhelm August, geb. 1767, und Friedrich, geb. 1772; zu ihren Hauptrepräsentanten gehören noch Novalis (von Hardenberg), geb. 1772, Ludwig Tiek, 1773, Clemens Brentano und Zacharias Werner. Was die Romantik anstrebte, feierte W. A. Schlegel in seinem prachtvollen Gedichte „Bund der Kirche mit den Künsten“; wie Novalis das Wesen der Romantik auffaßte, zeigte er in seinem „Heinrich von Ofterdingen“, Tiek neigt sich am entschiedensten in seiner „Genofeva“ zum Katholizismus hin; ein Meisterwerk der Romantik ist Brentano's „Brautgesang.“

Die Romantik ist ihrem eigentlichen Wesen und Prinzipe nach eine geistliche Poesie, indem sie der subjektiven Auffassungsweise der Religionswahrheiten das positive Göttliche, die Kirche entgegensetzt; der Katholizismus war der eigentliche Nerv, die Seele der Romantik. Demohngeachtet hat sie nur wenig zu Tage gefördert, was man mit Recht unter die geistliche Poesie setzen könnte; es fehlte ihr hiezu die Grundbedingung aller religiösen Poesie, der gläubige Inhalt; nur diejenige Poesie kann man eine „geistliche“ nennen, die wahrhaft gläubig ist. Diese gläubige Ueberzeugung vermißt man bei den meisten Romantikern; in Friedrich Schlegel und Werner, die zur katholischen Kirche übertraten, sowie in Clemens Brentano war sie wohl vorhanden, auch Novalis war von tiefer religiöser Gesinnung. Die andern hatten den Glauben nicht innerlich erlebt; es war nicht religiöser Drang, der sie auf das katholische Gebiet führte, sondern bloßes Kunstgefühl, Dilettantismus mit religiösen Vorstellungen, poetische Berechnung: die mittelalterlichen Institutionen dünkten ihnen als passende Formen, um so oft der Genius sie antrieb, neue Gedanken hineinzugießen. W. A. Schlegel gestand es im höhern Alter offen, daß er den Katholizismus nur „als moderne Mythologie, als geschicktes Reizmittel gegen die geistige Apathie seiner Zeitgenossen“ benützt habe, und wenn Tiek ein solches Geständniß nicht machte, so zerstörte er doch oft wieder mit feinzersetzender Ironie, was er aufbaute. Die Romantik brachte es daher nur zur

Aesthetisirung des Katholizismus; den Mangel an gläubigem Inhalt glaubte sie durch glänzende Formen, reichen Bilderschmuck versetzen zu können; auch ihre geistlichen Erzeugnisse haben keinen eigentlichen religiösen Werth, sie sind gemacht, nicht geworden.

Eine Ausnahme hievon machen die geistlichen Lieder von Clemens Brentano; sie gehören zu dem Werthvollsten, was die religiöse Poesie dieser Zeit hervorbrachte: an Glätte und Politur und äußerem Luxus mögen sie den sonstigen Erzeugnissen der romantischen Schule nachstehen; aber an Kraft und Innigkeit der Empfindung, an kindlich gläubigem Gefühl, sowie an Lebendigkeit der Phantasie sind sie den andern weit vorzuziehen, insbesondere diejenigen Lieder, die sich auf heilige Sagen und Persönlichkeiten beziehen, z. B. der Legendenkreis, Vinzenz von Paul u. a. m. Nur schade, daß der Dichter auch bei den ernstesten Gegenständen den Humor nicht immer unterdrücken kann, und plötzlich aus den höchsten Regionen in die tiefsten Niederungen herabsinkt. Auch mehrere geistliche Lieder von Novalis und Werner, sowie von Max von Schenkendorf (1783—1819) sind von tiefem religiösem Gepräge. — Was bei mehreren Repräsentanten der Romantik schon im Keime angedeutet und nur künstlerisch verhüllt war, kam bei ihren jüngeren Vertretern bald offen zu Tage; mehr und mehr wich man vom ursprünglichen Prinzipe ab, gefiel sich anfänglich in philosophischer Umdeutung der geoffenbarten Wahrheiten, bis man endlich beim Pantheismus anlangte. Indessen hat die Romantik doch vortheilhaft gewirkt und manchen Samen ausgestreut, der in der Folge gute Früchte trug; ihre Traditionen erhielten sich in den Kunstschulen, und ihrem Einflusse ist es zunächst beizumessen, daß die Aufmerksamkeit wieder auf die klassischen Kunstwerke des Mittelalters gelenkt wurde.

Marialied von Novalis.

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt;
Doch kein's von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüthe steht.

Der Bund der Kirche mit den Künsten. Von A. W. v. Schlegel.

Vom Himmel kommt ein hohes Weib geschritten,
Zur Linken weder schauend noch zur Rechten;
Ruh' ist und Maß in ihren festen Tritten,
Die unabirrend gehn die Bahn des Rechten;
Sie scheint nicht zu befehlen, noch zu bitten,
Doch wenn sie spricht, kann Niemand mit ihr rechten.
Zu ihren Füßen decken Cherubinen
Sich mit den Flügeln, brünstig, ihr zu dienen.

Noch Kranz, noch Diadem am Haupt ihr prangen,
Die Mitra ist der Stirne aufgedrückt;
Ihr Leib, vom schlichten Kleide streng umfangen,
Mit priesterlichen Zeichen nur geschmückt,
Die Stole sieht man von den Schultern hangen,
Die Taub' im Dreieck auf der Brust gestickt.
Der Stab, den sie als Hirtenstab geneiget,
Das Purpurkreuz im Banner oben zeiget.

Ihr Weg ist nach der Griechen Land gerichtet,
Auf des Parnassus fabelhafte Höh'n,
Wovon so viel die eitle Welt gedichtet:
Dort waren einst die Eitelkeiten schön.
Apollo's alter Dienst ist längst vernichtet,
Daß dürr, verwildert seine Haine stehn;
Getrübt ihr Wasser den berühmten Bornen,
Die murrend schleichen unter Sumpf und Dornen.

Hier sind, verschmäht, die Künste hingeflohen,
Und läßig ruht nun die geübte Hand,
Seit hingestürzt die Götter und Heroen,
Auf deren Dienst sie allen Fleiß verwandt.
Das Hohe sank, das Nied're ward zum Hohen:
Sie glauben sich auf ewig schon verbannt,
Weil jeder Blick, vom Sinnentrug entblendet,
Sich sehnend nur nach Geist und Wahrheit wendet.

Zerrissen ist ihr Regenbogenschleier
Der Malerei, vertauscht mit düsterm Flore,
Und halb entsaitet der Musik die Leier;
Gespalten tönen dumpf der Syrinx Rohre:

Die Bildnerei entbehrt Prometheus Feuer;
Es sitzt die stolzeste vom ganzen Chore,
Architektur, wie Niobe versteinert,
Auf Steinen, deren Umsturz sie beweinet.

Und wie sie so im Grame sich versenken,
Tritt jene Hehre mitten unter sie,
Und spricht: Euch ziemte, and'res zu bedenken;
Was ihr bejammert, kehret wieder nie.
Ein tief'res Weh' sollt' eure Herzen kränken,
Weil euer Zauber Reiz der Sünde lieh,
Und weil ihr auf des Irrthums Schlangenpfade
Die Sterblichkeit verlockt vom Ziel der Gnade.

Doch säß't ihr tausend Jahr in Asch' und Staub,
Schmucklos, das Haar zerstreut, mit naktem Fuße:
Ersetzt wird nie dem Himmel euer Raub,
Durch Thaten übt ihr eine beff're Buße.
Ihr waret stolz auf eures Lorbeers Laub,
Die Palme winket euch mit schönerm Gruße.
Verlorne Schwestern, weiht euch meinem Dienste,
So führ' ich euch zu himmlischem Gewinnste.

Sie sagt's, und staunend horcht ihr jede Nymphe,
Sie faßen sinnend ihr nachdrücklich Wort,
Erröthend erst, daß ihren Ruhm zum Schimpfe
Wahrheit verwandelt, flöh'n sie gerne fort;
Dann, aufgemuntert von dem ernsten Glimpfe,
Seh'n sie in ihr ein neues Heil und Hort,
Und fleh'n fußfällig, daß sie möge lehren,
Ganz ihr zu leben und sie recht zu ehren.

Sie sprach: Ihr wißt, wie, die für Götter galten
Der Völker Weltlichkeiten, mit Verspotten
Die ersten Jünger Christ's Empörer schalten,
Bemüht, mit jeder Qual sie auszurotten.
Sie mußten auf der Flucht Versammlung halten,
Bei Nacht in Gräbern oder Felsengrotten,
Wo die vor der Tyrannen Drohn Verstummten
Nur leise Hymnen und Vigilien summten.

Doch Feinde fördern selbst, was Gott beschlossen:
Erlitt'nes Kreuz erhöhte nur das Kreuz.
Das Blut der Martyrer hat es begossen,
Und wie ein Baum erwuchs das dürre Kreuz.
Roms Adler kam raubgierig angeschossen,
Sein blut'ger Schnabel küßt nunmehr das Kreuz,
In dessen Schatten fromme Millionen
Vom Aufgang bis zum Niedergange wohnen.

D'rum ziemt es sich, daß Jubelstimmen schallen,
Wo sich Gemeinden Gläubiger vereinen.
Der Drangsal Höhlen wurden Siegeshallen
Da muß des Heiles Sonne sichtbar scheinen,
Nicht weil sie sich in gold'ner Pracht gefallen.
Einfalt und Demuth lehrte Christ die Seinen,
Nein, daß vom himmlisch geistigen Exempel
Ein Bild und Abglanz sei der ird'sche Tempel.

Denn in den licht-ätherischen Bezirken
Wovon nur Dämmerung hier unten graut,
Hat sich die Gottheit mit allmächt'gem Wirken
Ein heil'ges Haus, geräumig g'nug erbaut,
Die ganze Welt der Geister zu umzirken,
Die sich in ihrem Anschau'n selig schaut.
Es strahlt der Bau in allerreinster Klarheit,
Und ruhet auf Grundvesten ew'ger Wahrheit:

Die bis in unerforschte Tiefen reichen,
Wo Dasein gränzet an die alte Nacht.
Der Hölle Pforten müssen ihnen weichen
Und hier verliert Vergänglichkeit die Macht.
Gerechtigkeit und Stärke sonder Gleichen
Als Mau'r und Graben den Palast bewacht;
Der Weisheit Stufen sich zu ihm erheben,
Und Mäßigung macht rings den Boden eben.

Aus Glauben sind die stützenden Pilaster,
Und zur Umgebung will die Liebe dienen:
Die Säulen prangen weiß von Alabaster,
Die Wände glüh'n mit flammenden Rubinen;

Die Hoffnung ziert mit smaragdnem Pflaster
Die Gäng' im Tempel, und hoch über ihnen
Sieht man das Dach aus wölbenden Saphiren
Sich in der Gnade Mittelpunkt verlieren; u. s. w.

§ 52.

Ladislaus Pyrker, W. Smets.

Gleichzeitig mit den Romantikern, aber weniger berührt von ihrem Einflusse trat ein geistlicher Dichter hervor, ebenso ausgezeichnet durch Werke der Humanität und Frömmigkeit, wie durch vielseitige Schöpfungsgabe — Ladislaus Pyrker, Erzbischof von Erlau (1772—1847). Der hohe Schwung, die Erhabenheit des Ausdrucks, die künstlerische Vollendung, die seine Werke charakterisirt, geben ein glänzendes Zeugniß von seinem Dichterberuf; namentlich besaß Pyrker eine hohe Meisterschaft in der Form, insbesondere ein vortreffliches Talent im Schildern und Individualisiren. In dieser Beziehung können seine Gedichte den besten jener Zeit zur Seite gestellt werden. Auch haben all' seine Gedichte ein tief ernstes, religiöses Gepräge, nur schadet ihnen die Geßner-Klopstock'sche Manier, die sich der Verfasser zum Muster genommen zu haben scheint. Hauptsächlich waren es Begebenheiten und Persönlichkeiten aus der Geschichte des alten Testaments, welche Pyrker in den Kreis seiner dichterischen Darstellungen zog, und die er beiläufig in derselben Form, wie Klopstock seinen Messias, besang. Diese biblischen Dichtungen erschienen unter dem Titel „Perlen der Vorzeit"; unter diesen zeichnen sich insbesondere die Gesänge: Moses, Samuel, Eleazar, Juda, Makkabäus durch einfach erhabene, malerische Schilderung und geistvolle Behandlung aus. Wie erhaben und malerisch schön schildert der Dichter z. B. im zweiten Gesange des Moses den Todesengel, den Jehova über Egypten herabsandte: „Er naht, das zweischneidige Schwert in erhabener Rechte, furchtbaren Ernst im Blick und Zorn auf den Lippen. Verhüllt, wie im Nebel des Abends der Vollmond, war sein strahlender Leib von düsterem Flor, und die Locken, sonst von himmlischer Schön', aufsträubten sich ihm von der Stirn". — Außerdem dichtete Pyrker zwei Epen in zwölf Gesängen, Tunisias und Rudolphias; in der Tunisias feiert der Sänger die Heeresfahrt Kaiser Karl's V. nach Afrika; in der

Rudolphias die Thaten des Kaisers Rudolf von Habsburg. Obgleich der Stoff dieser Epen ein weltlicher ist, so wußte ihn doch der Dichter mit religiösem Geiste zu beseelen und viele Episoden geistlichen Inhalts einzuflechten; so z. B. schildert er uns im eilften Gesange der Rudolphias, wie die Kriegerschaaren vor dem Kampfe des Bußwerks gedachten.

Aber wie gestern am Wall zu drei Heersäulen geordnet
Standen des Kaisers Reih'n entgegen den Reihen der Gegner,
Und gedachten anjetzt vor dem Kampf der Beicht und des Bußwerks.
Denn manch' tapf'rer Krieger sprach: Wo weilt in des Heeres
Ordnung der Seelhirt, der von dem verirrten Schäflein
Höre die Sünden bekannt, und im Namen des Herrn es entlasse,
Ledig der Schuld? Ach, furchtbar wär's, in solcher zu scheiden!
Bald gewahrt er den Wink, der ihm das ragende Zelt wies,
Wo in dem dämmernden Raum, mit niedergehefteten Augen,
Heiligen Mitleids voll, der Priester des Herrn zu Gericht saß.
Willig senkten vor ihm auch sonst unwillige Knie' sich
Jetzt in den Staub, und segengestärkt bekannten die Krieger,
Nicht durch Erdenmacht — nein, nur von dem Herzen getrieben,
Was sie gefehlt und bereut; sie hörten warnende Lehre,
Hörten erfreuenden Trost, und zuletzt den göttlichen Ausspruch,
Der sie löste, nicht band, auf dem Wege des Heils und Erbarmens,
Wie es der Meister gelehrt, der Menschen des Himmels Gewalt gab.
D'rauf, als dort vor jeder der drei Heersäulen ein Priester
Würdig die Feier des Abendmahls vollendete, traten
Sie zu dem Tische des Herrn und empfingen die Speise der Seelen,
Klopfend die Brust dreimal mit des kapernaonischen Hauptmanns
Demuthssinn, der sprach: „O Herr, nicht würdig erkenn' ich
Mich, daß du einkehrst heute bei mir; doch sprichst du ein Wort nur,
Wird meine Seele gesund.“ Und mit Freudigkeit stellten die Schaaren
Wieder sich auf in Reih'n, gestärkt in heiliger Andacht.[1])

Diese vereinzelten, schüchternen Klänge abgerechnet, die übrigens nur geringe Beachtung fanden, hielt sich die Poesie fast durch die ganze erste Hälfte unseres Jahrhunderts vom religiösen Gebiete ferne, oder verfolgte zum Theil eine ganz antichristliche Richtung;

---

[1]) Obgleich diese Dichtungen ein unwidersprechliches Zeugniß von Pyrker's hohem Dichtertalent ablegen, so wird doch sein Name in mancher Literaturgeschichte kaum genannt, während so manchen Produkten, die tief unter ihm stehen, eine ausführliche Besprechung gewidmet wird, von Dichtern, die, wie Göthe sagt: „unendlich mehr Wasser in ihre Dinte gegossen.“

in den zwei letzten Dezennien begab sie sich entschieden in den Dienst des verkehrten Zeitgeistes, sang von Weltschmerz und Emanzipation des Fleisches, huldigte der heidnischen Naturvergötterung oder politischen Tendenzen. Eine solche Poesie konnte nur matt, krankhaft und öde sein; die schwüle Atmosphäre des Indifferentismus, der auf dem Gemüthe der Dichter lastete, lähmte ihre Schwingen und machte sie unfähig, einen Flug zu nehmen, der sie zu Sonnenhöhen emporgetragen hätte. Nach dieser Trostlosigkeit einer nihilistischen Poesie, die alle besseren Herzen schmachtend zurückließ, sollte endlich wieder der Poesie ein neuer Stern des Heils aufstrahlen.

W. Smets.

Während L. Pyrker vorzugsweise das geistliche Epos kultivirte, wandte sich ein anderer priesterlicher Sänger, W. Smets, der geistlichen Lyrik zu. W. Smets, Sohn der bekannten Schauspielerin Sophie Schröder, geb. zu Reval, nunmehr Kanonikus zu Aachen, steht zwar an Kraft und Klarheit der Darstellung, überhaupt im Wohlklang der Sprache dem vorgenannten Sänger nach, übertrifft aber diesen an Wärme des Gefühls, Gedankentiefe und Erfindungsgabe. Den ersten poetischen Versuch machte er mit seinen Fragmenten in Theobalds Tagebuch, hierauf trat er mit den „Hieroglyphen für Geist und Herz" hervor, sodann mit den „Epheukränzen" (1818—1824). In all' diesen Poesien athmet ein tief religiöses Gefühl, überall spricht sich ein edler, gebildeter Geist aus. Weniger gelungen ist sein Trauerspiel „Tasso's Tod"; es enthält zumeist idealische Charaktere. Der Name dieses reichbegabten Sängers würde vielleicht mit größerer Auszeichnung genannt worden sein, hätte er nicht eine so beredte Vertheidigung des Jesuitenordens geschrieben. Unter seinen neuern Gedichten verdient besonders der „Sonettenkranz" vom Kölner Dom genannt zu werden.

Vom Kölner Dom.

I. Eingang.

Mit hohem Gruße riefst du mich nach innen,
Erhab'ner Hain, in reinster Aethersbläue,
Empfangend harmonie-entströmte Weihe,
Genehme Rast möcht' ich in dir gewinnen!

O, daß du mir das zagende Beginnen:
Gebetes Lust und herber Täuschung Reue, —
Daß Friedensblüthe wieder mir gedeihe!
Auflöstest in der Andacht stilles Sinnen!

Hier, wo nicht strahlt des Tages Sonnenhelle,
Entschwebt ein Wunderlicht dem heil'gen Raume,
Wo ich das heit're reine Bild verehre:

Es ist wie Schleiers rosig goldne Welle,
Vom Thau gebildet wie im Morgentraume,
So mild, daß ewig ihrer ich begehre.

II. Weihe.

O, wenn ich so in deinem Dunkel weile,
Du starker Hain, du Gotteshaus der Frommen,
Dann ist dem Herzen aller Gram entnommen,
Hier steigt mir auf des ew'gen Lichtes Säule!

Und ob auch draußen Licht und Nacht zertheile,
In deinem Dunkel bin ich ganz entglommen,
Zu mir auch ist der Kön'ge Stern gekommen,
Und ich bin angelangt bei meinem Heile.

Von deinen Zweigen brech' ich gold'ne Früchte,
Und ew'ge Sonnen leuchten durch die Zweige
Und Wunderblumen paradiesisch thauen.

Mein Geist erhebt sich dann wie zum Gesichte;
Als ob ein Engel mild zu mir sich neige,
Bin ich entrückt auf Paradieses-Auen.

III. Das Hochamt.

Horch' auf! zum Opfermahl! die Glocken laden
Mit mächtig wogend feierlichen Klängen,
Die Gläubigen sich zum Gebete drängen,
Zum ewigen, auf allen sieben Pfaden.

Und bald wie Sturm an donnernden Gestaden,
Wie Flöten bald zu hohen Preisgesängen
Ertönt die Orgel d'rein, als ob erklängen
Der Sel'gen Harfen vor dem Lamm der Gnaden.

Da lodert hell die Gluth in aller Herzen,
Und feuchte Blicke kehren sich nach oben,
Die Seelen schweben leicht auf Weihrauchdüften.

Und wie der Sohn zur Sühne wird erhoben,
Erbeben Alle still in Lieb' und Schmerzen,
Vom Friedenskuß berührt aus Himmelslüften.

IV. Das Gnadenbild.

„Du goldnes Haus," das oft in Litaneien
Gerufen ich mit brünstigem Beschauen,
Das ich gebaut mir in des Himmels Auen,
Willst diesem Bilde einen Abglanz leihen:

Jungfrau'n und frommer Männer schöne Reihen
Umsteh'n das Kind mit kindlichem Vertrauen;
Bei ihm mag jeder gern sein Hüttchen bauen,
In Heilands Näh' will Alles hehr gedeihen.

Maria hört erstaunt des Engels Künden,
Es blüht die Lilie neben ihr zum Pfande;
Die Liebe soll das reine Wort gebären.

Doch Mutterlieb' und Jungfrauschaam entzünden
Verklärt das Antlitz ihr; aus fremdem Lande
Gar Könige kommen, hoch das Kind zu ehren.

V. Auf dem Domhofe.

Es mocht' in dir ein Engel mich begrüßen
Und schöne Eng'lein zu mir niedersteigen,
Den ew'gen Palmenzweig der Himmel zeigen;
Dann vor dem Blick wie Maienglanz zerfließen.

Doch draußen auf dem Glockenthurme sprießen
Nie welke Blumen, die des Westes Neigen
Gar traulich kennen, und wie ernstes Schweigen
Seh' ich von oben ernstes Moos mich grüßen.

Ach, so des Lebens höchste Höh'n und Tiefen
Belehrst du mich, betrachtend dich, erkennen,
Und Töne regen sich, die muthlos schliefen!

Doch, wie ich dann das Höchste möchte nennen,
Gedenk' ich, was mir deine Engel riefen:
Hier muß sich Alles unvollendet trennen! u. s. w.

§ 53.

Das Wiederaufleben der religiösen Poesie.

Oskar von Redwitz, Ida Gräfin Hahn-Hahn u. a. m.

Es wurde bereits in der Einleitung angedeutet, daß die Kunst überhaupt, die Poesie insbesondere, überall den religiösen Entwicklungsphasen folgt und nur der Sprecher der innersten Lebensgesinnungen einer Kulturperiode ist. Nachdem nun in neuerer Zeit das kirchliche Leben wieder mit verjüngter Kraft erwacht, und das religiöse Element in allen Klassen der Gesellschaft mehr und mehr an Ausdehnung und Macht gewonnen, ließ sich voraussehen, daß die Poesie nicht gänzlich neutral bleiben, vielmehr an der großen Bewegung Theil nehmen und zum lebendigen Wort der christlichen Wahrheit sich Bahn brechen werde. In diese neue Bahn ward denn auch die Poesie in neuester Zeit gelenkt; ein schüchterner Versuch hiezu ward bereits früher von Guido Görres gemacht; er war der Erste, der dem lange entweihten Gefäß wieder frischen Lebenstrank gab und in seinen Marienliedern ächt christliche Klänge ertönen ließ[1]). Ein entschiedener Vorkämpfer für diese höhere Richtung der Poesie ist aber in Oskar von Redwitz erschienen: die Stellung, welche Oskar von Redwitz in der deutschen Literatur einnehmen wird, läßt sich zwar für jetzt, wo sein künstlerisches Schaffen noch nicht abgeschlossen ist, noch nicht genau bestimmen; indessen liegt bereits so viel klar zu Tage, daß O. von Redwitz eine tiefergreifende, vom Geiste des Christenthums getragene Poesie geschaffen, und dieser Poesie einen seit langem nicht mehr behaupteten Platz wieder erobert hat. Die bis jetzt hervorgetretenen Werke des Dichters, das romantische Epos „Amaranth“, die Minne- und Kreuzritterlieder, das Drama „Sieglinde“, die Märchen legen ein unwidersprechliches Zeugniß ab, daß es ihm an genialer Schöpfungsgabe, hoher Meisterschaft in der Form und ächter Dichterweihe nicht gebricht. Was uns jedoch den Dichter vor Allem werth macht, ist die tief christliche Gesinnung, die ihn beseelt; Oskar von Redwitz hat seine Poesie auf die ewigen Grundsätze des Christenthums zurückgeführt und ihr jene große, tiefsinnige Weltansicht zu Grunde gelegt, die, indem sie das Diesseits

---

[1]) Vergleiche Festkalender von G. Görres und Pocci.

in geheimnißvollen Rapport mit dem Jenseits setzt, aller irdischen Erscheinung eine höhere Bedeutung und Schönheit verleiht. In allen seinen Werken tritt das Bestreben hervor, das weltliche mit dem religiösen Elemente zu durchdringen und zu verklären; besingt er in seinen Liedern die Liebe, so ist es die keusche, züchtige, christliche Liebe; feiert er die Herrlichkeit der Natur, so faßt er sie in ihrer untergeordneten und dadurch allein geadelten Stellung unter den Herrn der Schöpfung auf; ebenso läßt er im Drama nicht das Schicksal, sondern das Walten der göttlichen Vorsehung hervortreten, und im Epos zeigt er uns das menschliche Herz in seinem stufenweisen Aufsteigen durch Tugendkampf und Gnade zur Vereinigung mit Gott; kurz, all' seine Werke sind von lebendigem Glauben, frommer Begeisterung und demüthiger Hingabe an die Kirche durchdrungen. Der Dichter selbst hat die edle Tendenz seiner Poesie mit den Worten angedeutet: „Den Herrn zu besingen ist mein Ziel"; aber auch den Weg, den der Sänger betreten muß, um den Herrn verherrlichen zu können, hat er richtig erkannt, den Weg der Demuth und des Gebets:

„Du müßtest viel noch forschen lernen
Nach der Erkenntniß ew'gen Sternen
Und viel noch üben das Gebet,
Und Jahre lang zur Höhe ringen
Und wieder tief zur Erde dringen,
Bis du erreicht den heil'gen Schacht,
Daraus der Wahrheit Bronnen springen."

Der großartige Erfolg, den sein Erstlingswerk „Amaranth" errungen, beweist, daß der Dichter eine Saite angeschlagen, die in den Herzen der Gegenwart mächtigen Wiederhall findet, daß Glaube und Sitte noch etwas gelten. Der Dichter ließ sich übrigens hiedurch keineswegs zur Selbstüberhebung verleiten; er weiß wohl, welchen Antheil die Richtung der Zeit, die Sehnsucht nach Wahrheit an seinem Erfolge hat; er legt daher im Vorwort zur zweiten Auflage der Amaranth ein demuthsvolles Geständniß seiner Mängel ab.

Denn wie du auch mit treuer Lieb'
Mich in die weite Welt entsandt,
(Mein Sänger mir das Wort vergib!)
Ich trag an mir der Mängel viel,
Die ich auf rauher Fahrt erkannt.

Und Mancher hat mir treu gesagt:
Ich stünde weit, noch weit vom Ziel,
Das auf dem Berg des Glaubens ragt
In ewig hellem Sonnenstrahl;
Es ging mein Fuß noch halb im Thal,
Drob hie und da noch Nebel weht.

Ebensowenig ließ sich der Dichter durch die hämischen Angriffe und wegwerfenden Urtheile einer feindseligen Kritik von seiner Bahn ablenken; er hatte es nicht anders erwartet:

„Doch nicht nur Süßes künd' ich dir,
Auch Bitt'res ward mir viel bescheert;
Wie konnt' es denn auch anders kommen? —
Gar manchmal ward ich aufgenommen,
Wo ich den Einlaß nicht begehrt.
Doch kaum von deinem Harfenstein
Das erste Lied ich ausgesungen,
Da wezten sie zum Spott die Zungen
Und stachen witzelnd auf mich ein;
Und wie ich muthig weiter fuhr,
Ward giftiger ihr Stachel nur.
Wohl hielt des Kreuzes Schwert ich vor,
Doch mich verlacht der Spötter Chor;
Sie schalten mich ein albern Kind,
Und drohten mir mit wilden Blicken,
Und wollten mir mein Lied ersticken. —
Doch da ermannt' ich mich geschwind,
Der Demuth Schild auf's Haupt ich nahm,
Und wie sie auch auf Schläge sannen,
Es wurden ihre Fäuste lahm,
Und unversehrt ging ich von dannen.
Doch war ich aus dem Hause kaum,
Da rissen sie mit list'ger Hast
Von meiner Weisen Frühlingsbaum
Die grünen Blätter alle fast;
Nur wo sie eines welk gesehen,
Da ließen sie's voll Arglist stehen;
Und von dem Kreuz im Blätterschoos,
Da machten sie die Perlen los,
Und zeigten dann so schnöd' entstellt
Den Baum mit seinem Kreuz der Welt,
Und riefen jubelnd aus zumal:
„Seht her, wie duftlos, arm und kahl!"
Doch konnten sie mich nie betrüben;

Je mehr ich durft' die Demuth üben,
War kindlicher nur mein Vertrauen,
Die weite Welt mir zu beschauen."

Den von Oskar von Redwitz angebahnten Weg betrat bald darauf eine Dichterin, deren Name schon früher auf anderm Gebiete mit Auszeichnung genannt wurde, Ida Gräfin Hahn-Hahn. Die Verfasserin, unstreitig mit reichen Anlagen ausgestattet, hat all' den Schmerz erlebt, der die Herzen derer durchwühlt, die das Licht des wahren Glaubens vermissen; nachdem sie lange Zeit von blendenden Irrlichtern in trostloser Einöde umhergeführt worden, warf sie sich endlich im tiefsten Unbefriedigtsein von den Meinungen des Tages zu den Stufen des Altares nieder und erkannte hier, daß die vollständige Versöhnung und Friedigung der Seelenkräfte, die rechte Erkenntniß und die wahre Liebe in der Kirche wie nirgends sonst gewonnen wird. Im Drange ihres Herzens will sie nun das hohe Glück, das ihr selbst geworden, auch Andern verkünden und allen Heilsbedürftigen den lichten Pfad zeigen, auf dem es zu finden; dieß that sie in einer Reihe von Liedern, „Unserer lieben Frau" gewidmet. Diese Marienlieder sind demnach keineswegs nur holde Spiele einer weiblichen Phantasie; ein tief ernster, religiöser Geist weht uns darin entgegen; innige Andacht zu Maria, kindlicher Glaube, tiefe Zerknirschung spricht sich überall aus, und durch alle tönt bald leiser, bald lauter der Gedanke, daß nur Demuth und Glaube der Anker unseres Seelenfriedens sein kann. Während Freunde der Kunst an diesen Liedern die Innigkeit und Zartheit, die melodische Weichheit und Anmuth, die gutgewählten, glänzenden Bilder, die Feinheit und Tiefe des weiblichen Geistes bewundern, können sie hinwieder wegen ihrer tiefen Frömmigkeit und gläubigen Begeisterung mancher Seele zum Frieden und Trost, zur Erbauung und Erhebung dienen. Wenn nun gleich alle Perlen dieses Liederkranzes durch hohe poetische Schönheit ausgezeichnet sind, so möchte man doch insbesondere folgende hervorheben: Domus aurea, Regina Apostolorum, Mater Christi, Rosa mystica, Causa nostræ Lætitiæ, Sedes sapientiæ, Refugium peccatorum, Mater purissima, Auxilium Christianorum. Ihr neuestes und wohl auch vorzüglichstes Produkt ist: „Das Jahr der Kirche", ein Liedercyklus auf alle Sonn- und Festtage. Denselben Gegenstand behandelte schon früher

eine andere Dichterin, Annette von Droste Hülshoff; das „geistliche Jahr" dieser Sängerin enthält gleichfalls Gedichte für jeden Sonn- und Festtag des katholischen Kirchenjahrs. An Tiefe der Empfindung, schönen Bildern und Farbenpracht fehlt es diesen Gedichten nicht; dagegen vermissen wir die Kraft und Innigkeit des Glaubens; es spiegelt sich darin das Bild einer schwärmerischen Seele ab, die zwar lebhaft nach dem Glauben und Frieden in Gott ringt, aber von innerem Kampf und Zwiespalt bewegt, nicht zum vollen Schauen des Glaubens gelangen kann. Deßhalb finden wir hier auch manche Geheimnißwahrheiten zu subjektiv aufgefaßt. Am ergreifendsten sind jene Gesänge, worin die Dichterin elegische Klagen über das Schwinden der Zeit und die Eitelkeit irdischer Verhältnisse ertönen läßt. — Sehr verschieden von diesen lyrischen Ergüssen sind die in neuester Zeit hervorgetretenen, zum Theil dieselbe Materie behandelnden Gedichte von Gedeon von der Heide (Pfarrer Berger in Boppard): „Die Reise mit einer Seele", „die Predigt vom Himmel", „die Todtenschau". Aus diesen Poesien weht uns eine frische, gesunde Lebensluft entgegen; da ist keine Spur von jungdeutscher Zerrissenheit, Krankhaftigkeit und Weltschmerzelei, die von finsteren Dämonen und unabwendbaren Wechselfällen des Lebens träumt und jede höhere Willensbestrebung ertödtet. Hier spiegelt sich vielmehr eine Weltanschauung ab, die auf dem Granitfundamente des katholischen Glaubens ruht, die überall auf die Beziehungen des Menschen zu Gott, auf die Zulassungen der göttlichen Vorsehung, das Walten der göttlichen Gnade hinweist. Daher sind auch die Klänge, die der priesterliche Sänger seiner Lyra entlockt, durchaus wohlthuend, erquickend und versöhnend. Die Form, in die der Dichter seine Empfindungen hüllt, ist edel, die Darstellung belebt und reich an gelungenen Bildern.

Derselbe tief religiöse Geist weht in dem Epos von Pape, „der treue Eckart"; unter Zugrundelegung der Geschichte Gregors VII. und Heinrichs IV. schildert der Dichter in zwölf Gesängen den heutigen Lebenskampf unserer Kirche, und feiert in frohem Vorgefühle ihres glorreichen Triumphes den versöhnenden Frieden einer lichtern Zukunft. Die Schilderungen sind lebendig, voll Schwung und reich an Farbenpracht, namentlich die poetisch allegorische Schilderung des Kölner Doms; manche alte Sagen sind kunstreich in den Grund-

gedanken des Epos eingewoben; die Diktion ist frisch und fließend, Rhythmus und Reim mit Leichtigkeit gehandhabt; auch enthält das Epos manche kernhafte Lieder. — Indem wir keinen Zweifel hegen, daß unsere Kirche unaufhaltsam auf ihrer Siegeslaufbahn fortschreiten und das vom Dichter mit glänzenden Farben gezeichnete Ziel erreichen werde, hoffen wir zugleich, daß auch die Poesie an dem neubelebten kirchlichen Bewußtsein und dem Ernst der Ereignisse sich immer mehr kräftigen und eine neue, glänzende Aera erreichen werde, worin die tiefe Glaubensbegeisterung der altchristlichen mit der höheren Kunstvollendung der neueren Zeit sich verbindet[1]).

Marienlied von Ida Gräfin Hahn-Hahn.

Causa nostræ lætitiæ.

O wenn wir's nur verständen,
Wir könnten fröhlich sein!
Doch mit den eig'nen Händen
Bereiten wir uns Pein.
Wir könnten uns're Tage
Durchgehn in Fröhlichkeit,
Und schaffen doch uns Plage
Und haben Sorg' und Leid.

Wir wissen uns geborgen
Und kennen unser Haus,
Und doch an jedem Morgen
Treibt etwas uns heraus!
Ein Drängen und ein Streben,
Wir wissen nicht wozu,
Läßt uns're Herzen beben
Und gönnt uns keine Ruh'.

Und immer tief'rer Schatten
Das inn're Aug' umhüllt,
Und Zagen und Ermatten
Die bange Seele füllt.
Wir haben ja verachtet
Der Sonne lichte Macht,
Jetzt straucheln wir verschmachtet
In öder Wildniß Nacht.

Wir sind ja fortgegangen
Aus unserm Paradies,
Dem sehnenden Verlangen
Erscheint's jetzt doppelt süß.
Wer von der Heimath wendet
Sich so auf fremden Steg,
O, wessen Liebe sendet
Ihm Boten auf den Weg? —

---

[1]) Daß die geistlichen Dichtungen der Neuzeit, namentlich des Oskar von Redwiz und der Gräfin Hahn-Hahn von der Kritik entweder mit vornehmer Geringschätzung ignorirt, oder mit Spott und Hohn überhäuft wurden, kann nicht befremden, wenn man bedenkt, daß die ästhetische Kritik fast gänzlich in antikirchlichen Händen liegt. Einestheils ließ schon der Aerger und Neid über den beispiellosen Erfolg des jugendlichen Dichters kein günstiges Urtheil aufkommen, zum andern ist der Unglaube überhaupt nicht fähig, über diesen Zweig der Poesie ein richtiges Urtheil abzugeben, da ihm das tiefere Verständniß der Symbolik des Glaubens abgeht, und er es hier mit einer ihm ganz fremden Gedanken- und Gefühlswelt zu thun

Die süße Mutterliebe,
Die winket ihm zurück,
Daß nicht verloren bliebe,
Wer halb verlor sein Glück.
Sie sendet treue Boten
Auf allen Wegen aus,
Hat liebevoll geboten:
O bringet ihn nach Haus!

Ein frommes Glockenläuten,
Ein Gruß voll Himmelsruh
Durchklingt die Tageszeiten,
Ruft Angelus ihm zu.
Und auf der grünsten Stelle,
Am dunkeln Waldessaum,
Da lieget die Kapelle,
Beschützt vom Eichenbaum.

D'rin steht als weiße Rose,
Von Dornen rings bewahrt,
Die Mater dolorose,
Im Busen tief ein Schwert.
Und auf des Berges Höhen,
Wo Haidekraut gedeiht,
Wo Stürme einsam wehen,
Da ist ein Kreuz geweiht.

In seinem Schreine wohnet
Die Gottes-Mutter lind,
Auf ihren Armen thronet
Das süße Jesuskind.
Da knieet in manchen Nöthen,
Mit mancher Thräne Glanz,
Wer still einmal will beten
Den lieben Rosenkranz.

Und in des Domes Hallen
Steht sie als Gnadenbild,
Und tausend Pilger wallen
Zur Jungfrau hehr und mild.
Es strahlen viele Kerzen,
Es schmücken sie mit Pracht
Die Gold- und Silberherzen,
Die sie gesund gemacht.

Wohin der Flüchtling schauet,
Er sieht sie für und für;
Worauf er Hoffnung bauet,
Da ist ein Gruß von ihr.
Er sieht sie friedlich schweben
Auf lichtem halbem Mond;
Er sieht sie sternumgeben,
Wie sie im Himmel thront.

Sie schaut auf Tag und Nächte
Mit holdem Mutterblick,
Und scheuchet böse Mächte
Von seinem Pfad zurück.
O wenn wir's nur verständen,
Wir müßten fröhlich sein;
Geführt von ihren Händen
Zum Himmel ging es ein!

---

hat. Doch ward dem Dichter im Ausland die Anerkennung zu Theil, die ihm die Heimath versagte. Vergl. Revue des deux mondes. II. Augustheft 1852. „Oscar de Redwitz par Saint Réné Taillandier."

Zeittafel der geistlichen Dichter und ihrer Werke.

In alphabethischer Ordnung.

Aurelius Prudentius: . . . geb. 348. § 11.
Psychomachia, liber cathemerinon, Peristephanon.

Balde: . . . . geb. 1603. § 48.
Geistliche Oden.

Boethius: . . . . geb. 473. § 13.
De consolatione philosophiæ.

Bonaventura: . . . . . . † 1274. § 42.
Philomena.

Bonerius: . . . . 14. Jhrhdt. § 41.
Edelstein.

Brentano, Clemens: . . . . . 14. Jhrhdt. § 51.
Romantiker, geistl. Lieder.

Bruder Philipp: . . . . . . 13. Jhrhdt. § 24.
Marienleben.

Bruder Lamprecht: . . . . . . 1260. § 33.
Tochter von Sion.

Celano, Thomas von: . . . . . † 1220. § 42.
Dies iræ.

Clarke, Karthäusermönch: . . . . . 1640. § 44.
Christiade.

Calderon, de la Barka: . . . . . geb. 1601. § 45.
Geistliche Schauspiele.

Conrad von Würzburg, Minnesänger . † 1287. § 35.
Der Welt-Lohn, die goldene Schmiede, der h. Sylvester, Constantin d. Gr.

Chuonrat (Mönch): . . . . . . 1173. § 28.
Das Rolandslied.

Cölius Sedulius: . . . . . 4. Jhrhdt. § 12.
Paschale opus.

Die heilige Tonkunst.

Docentes et commonentes vosmetipsos in psalmis et hymnis, et canticis spiritualibus in gratia, cantantes in cordibus vestris Deo. Col. 3, 16.

Te mente pura et simplici,
Te voce, te cantu pio
Rogare curvato genu,
Flendo et canendo discimus.
Prudentius. (Cathemerin. Hymn. II.)

§ 54.

Die Tonkunst bei den alten Griechen und Römern.

Bei allen Völkern des Alterthums, insbesondere bei den Griechen und Römern, treffen wir die Tonkunst als eine Dienerin der Religion bei der öffentlichen Gottesverehrung. In den alten Zeiten, wo der Luxus die einfachere griechische Sitte noch nicht verdorben hatte, diente die Musik keinem andern Zweck, als das Lob der Götter zu preisen und die Großthaten der Vorfahren zu verherrlichen[1]). Ja man hielt anfangs, wie Plutarch in seinem Buch „de musica" berichtet, die Musik so heilig, daß man sie nicht einmal im Theater zuließ, sondern sie ausschließlich für den religiösen Dienst und die Erziehung der Jugend bestimmte[2]). Die gewöhnlichen Instrumente, derer man sich bediente, waren außer der Leier und Zither besonders die Flöte[3]). Diese traten aber nicht selbstständig auf, sondern

---

[1]) *Ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε τάτε κλείουσιν ἀοιδοί.*

Hom. Odyss. I. 338.

Semper id est cordi musis, semperque pœtis,
Ut divos celebrent, laudes celebrentque virorum.

Ὑμνεῖν ἀθανάτους, ὑμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν.

Theocrit. Idyll. 16.

[2]) At enim apud antiquiores græcos, ne notam quidem dicunt musicam, quæ theatris inserviret: totam scientiam illam Deorum venerationi, et adolescentum institutioni impensam fuisse. Omnis tunc musica in templis versabatur; cæterum nostris temporibus ejus musicæ, quæ ad disciplinam puerorum facit, nulla memoria, nulla cura: omnes theatris inservientem amplectuntur. Qui vult ergo musica recte et cum judicio uti, is veterem modum æmuletur. Plut. lib. II. de legibus.

[3]) Temporibus veterum tibicinis usus avorum
Magnus, et in magno semper honore fuit:
Cantabat fanis, cantabat tibia laudis
Cantabat mœstis tibia funeribus.

Ovid, lib. IV. Fastor.

in unzertrennlicher Begleitung von Gesang oder Deklamation. Auch war die Musik damals sehr einfach; entfernt von dem Bestreben, sich durch kunstvolle Töne durchzuarbeiten und Staunen zu erregen, war sie nur der getreue Spiegel der Harmonie des Herzens, und darum vermögend, diese Harmonie auch in Anderer Herzen zu spielen. Denselben Geist athmete der Text der Lieder und Hymnen; er gab den Modulationen klare Bedeutung und setzte die ästhetische Natur mit der moralischen in Verbindung. In solcher Gestalt beschäftigte die Musik nicht nur spielend das Ohr, sondern auch Geist und Herz in der gefälligsten Harmonie. Die Staatsgesetze wachten darüber, daß diese Einfachheit und würdige Bestimmung der Musik nicht verletzt wurde. Lange durften die griechischen Tonkünstler die drei bekannten Tonarten: die dorische, phrygische und lydische nicht vermehren, und Timotheus aus Milet mußte von dem lazedämonischen Magistrat eine scharfe Ahndung leiden, weil er von der alten Einfachheit zu sehr abwich und statt der sieben erlaubten Saiten eilf auf der Zither hatte, die doch anfangs nur drei Saiten haben durfte. Allmählig aber forderte die durch den Luxus erzeugte Weichlichkeit Ausnahmen von der alten Strenge, und das Genie und die Ehrsucht der Künstler entsprach den neuen Forderungen der Zeit. Die drei Tonarten wurden um zehn vermehrt und die Leier mit mehr Saiten versehen; die Musik trennte sich vom Gesang und hörte auf, bloß die Gefühle der Gottesverehrung zu beleben; sie suchte ihren Triumph in künstlich verbundenen Tönen und war beinahe nur dem Luxus geweiht: und anstatt Beherrscher der Gemüther zu sein, waren die Tonkünstler jetzt nichts mehr als die Sinne reizende und Anstaunen erzwingende Virtuosen. Die berühmtesten griechischen Tonkünstler sind: Amphion, Orpheus, Linus, Lykaon, Philoxen, Timotheus aus Milet, Pythagoras aus Zakynth und Aristoxen. Viele dieser Meister hatten ihre besondern Schulen; die berühmtesten waren: die Schule des Timotheus, Pythagoras und Aristoxen. Was die Tonzeichen betrifft, so gebrauchte man hiefür anfangs die grammatikalischen Accente; später bestimmte Pythagoras das Verhältniß der Töne mathematisch und bediente sich zu ihrer Bezeichnung der Buchstaben, die auf Einer Linie horizontal standen und durch ihre verschiedenen Richtungen und Bildungen die Verschiedenheit der Tonarten anzeigten.

Auch im alten Rom war die Musik vorzugsweise dem religiösen Dienste geweiht und hatte lange Zeit keine andere Bestimmung als dem Geiste Schwung zur Gottesverehrung und zur Ausübung patriotischer Tugenden zu geben, weßhalb sie Horaz „amica templo“ nennt[1]). Nach dem Berichte des Livius und des Valerius Maximus gab es bei den Römern religiöse Bittgesänge, womit man die Volksversammlung, sowie das Lustrum zu eröffnen pflegte[2]). — Wie in Griechenland so sank die Musik auch im alten Rom in dem Maße wie das Sittenverderbniß überhand nahm. Dieser Verfall scheint zu Quintilian's Zeiten einen hohen Grad erreicht zu haben, indem er sich über die damalige Musik also äußert: „Quamvis autem satis jam ex ipsis, quibus sum modo usus exemplis, credam esse manifestum, quæ mihi, et quatenus musice placeat, apertius tamen, profitendum puto, non hanc a me præcipi, quæ nunc in scenis effœminata et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit, sed quo laudes fortium canebantur, quamque et ipsi fortes canebant, nec psalteria et sambucas etiam virginibus probis recusanda, sed cognitionem rationis, quæ ad movendos, leniendosque affectus plurimum valet.“ Lib. I. instit. orat. c. 17.

Die religiöse Musik der Griechen und Römer unterscheidet sich von der althebräischen und christlichen im Allgemeinen dadurch, daß sie einen mehr sanften, heitern und angenehmen Charakter hatte, was schon der Geist des heidnischen Göttercultus, sowie der Charakter der gebrauchten Instrumente vermuthen läßt, und womit

---

[1]) „Et thure, et fidibus juvat placare . . . custodes Numidæ Deos.“ Lib. III. Od. II. Lib. I. Od. 36.

C. Censorinus sagt: „Nisi grata esset immortalibus Diis musica, profecto nec tibicen omnibus suplicationibus in sacris ædibus adhiberetur.“ De die Nat. c. 12.

[2]) „Ad hæc officia dimissis Magistratibus, consules in rostra descenderunt, et concione advocata, cum solemne carmen precationis, quod præfari priusquam populum alloquantur, magistratus solent, peregisset Consul, ita cœpit.“ Liv. I. XXXIX.

„In quo solito sacrificio scriba ex publicis tabulis solemne ei precationis carmen præiret, quo Dii immortales, ut populi res meliores facerent, rogabantur.“ Val. Maxim. Lib. XIV.

auch die ältesten Nachrichten übereinstimmen [1]). Ganz anderer Art waren freilich die spätern Gesänge bei der Feier der Orgien zu Ehren des Bacchus, von denen Catull singt:

Orgia, quæ frustra cupiunt audire profani,
Plangebant alii proceris tympana palmis,
Aut tereti tenues tinnitus ære ciebant.
Multi raucisonis efflabant cornua bombis,
Barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

Auch bei den alten Galliern und Germanen stand die Musik in hohem Ansehen und ihre Druiden und Barden — Sänger zugleich und Priester — genossen besondere Verehrung. Sie gebrauchten die Musik nicht nur für den religiösen Dienst, sondern hauptsächlich auch zur Begeisterung für den Kampf. Tacitus sagt hierüber: „Celebrant carminibus antiquis (quod unum apud illos memoriæ et annalium genus est) Tuisconem Deum, terra editum, et filium Mannum, originem gentis conditoresque.“ (De moribus et pop. Germ. cap. 2.) [2])

§ 55.

Die heilige Tonkunst im Alten Bunde.

Ein hoher Rang war der Tonkunst bei dem israelitischen Volke eingeräumt; zwar geschieht vor Mosis Zeiten noch keiner Erwähnung der Musik bei der Feier des heiligen Cultus; daß jedoch schon lange vor Davids Zeiten Jehova durch Gesang, Saitenspiel und Paukenschall verherrlicht wurde, bezeugt der Wechselgesang Mosis, Aron's und Maria's (Exod. 15.); deßgleichen der Gesang des israelitischen Volkes an den Gränzen Moabs (Num. 21, 17.), ferner das Lied Deborah's und Barak's (Richter 5.), und der Gesang der

[1]) Homer sagt von den Einwohnern in Delos: *ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δε φῦλ᾽ ἀνθρώπων;* und von den Achivern: *καλὸν ἀείδοντες παιήονα.* Il. I.

[2]) Ueber die Schlachtgesänge der alten Deutschen bemerkt Tacitus: „Sunt illis hæc quoque carmina, quorum relatu, quem Barditum vocant, accendunt animos, futuræque pugnæ fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim, trepidantve, prout sonuit acies. Nec tam voces illæ, quam virtutis concentes videntur“ etc. (de mor. et pop. Germ. c. 3.).

Töchter Jephtas (Richt. 11, 34.). Ebenso wurde beim jedesmaligen Siege über die Philister Jehova mit Posaunen und Pauken, Flöten und Pfeifen, Cymbel und Zither gepriesen. Eine weit höhere Bedeutung und Ausbildung erlangte aber die heilige Musik durch David; Jehova wählte den König David insbesondere dazu aus, um Gesang und Musik für den heiligen Dienst zu ordnen[1]). Schon von Jugend auf war Davids Geist musikalisch und poetisch; durch sein Saitenspiel gewann er als Hirtenknabe die Gunst des Königs, und zerstreute mit den Klängen seiner Harfe Saul's Schwermuth. „So oft der böse Geist vom Herrn über Saul fiel, nahm David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand; und Saul ward erquickt, daß es ihm leichter ward, denn der böse Geist wich von ihm" 1 Sam. 16, 23. Später als er vor Saul flüchtig, Jahre lang einsam in der Wüste umherzog, war die Harfe seine treue Gefährtin, in deren Saiten er seine innigsten und heiligsten Empfindungen ergoß. Als ihn endlich Gottes Huld auf den Königsthron erhob, war es seine angelegentlichste Sorge, Gesang und Musik zur höhern Geltung im Hause Gottes zu bringen, und sie in größerem Umfange wie seither zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier mitwirken zu lassen. Auch dachte er darauf, tüchtige Musiker und Sänger heranzubilden, und mehr Ordnung und Zusammenhang in ihre Wirksamkeit zu bringen. Er ließ demnach viertausend Leviten von besondern Gesangmeistern unterrichten, sie in einzelne Klassen und Chöre ordnen und durch eine besondere Kleidung auszeichnen. Die Zahl der Gesangmeister belief sich auf zweihundertachtundachtzig; die ausgezeichnetsten waren: Assaph, Heman und Jedithun, (1 Chr. 25, 7.).

Was die Instrumentalmusik betrifft, so trat sie bei der gottesdienstlichen Feier theils selbstständig auf, theils diente sie zur Begleitung des Gesanges; die gewöhnlichen Instrumente, die man gebrauchte, waren die Posaunen, Cymbeln, Pfeifen, Flöten, Abusen; — vor

[1]) Der h. **Augustinus** sagt von David: „**Erat David vir in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluntate dilexerit; eaque Deo suo qui verus est Deus, mystica rei magnæ figuratione servierit, diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concorde varietate compactam bene ordinatæ civitatis insinuat unitatem.“ De civit. Dei c. 14.**

allen aber die Harfe (Kinnor), die im Judenthum dieselbe Bedeutung erhielt wie im Christenthum die feierlich majestätische Orgel. Da das Volk im Vorhofe bleiben mußte und die Musik ihm aus dem Heiligthum oder unter freiem Himmel entgegentönte, so war es nöthig, eine große Anzahl Sänger und schallender Instrumente zu verwenden. Ueber die Art und Weise, wie die heilige Musik unter David's Leitung vorgetragen wurde und in welcher Ordnung Gesang und Instrumente miteinander wechselten, gibt der Kirchengeschichtschreiber Eusebius eine nähere Erläuterung; er spricht sich nämlich dahin aus, die Psalmen seien zuerst vom König David vom Geiste Gottes getrieben unter Begleitung der Instrumente gesungen worden, worauf das „Alleluja" einstimmig vom Volke nachgesungen wurde; zugleich spricht er die Vermuthung aus, daß der so häufig in den Psalmenliedern wiederkehrende Ausdruck „Sela" (Diapsalma) nur die Stelle andeute, wo die Instrumente zu schweigen hatten[1]). Origenes hingegen bezieht das Diapsalma lediglich auf den Wechsel des Rhythmus[2]). So entfaltete die Musik unter David's Leitung eine früher nie gekannte Würde und Pracht im Hause Gottes. Aber nicht nur an heiliger Stätte ließ David des Herrn Lob unter Gesang und Musik erschallen; auch jede andere dem Herrn geweihte Feierlichkeit, namentlich die Heiligung des Berges Zion, wurde durch Lieder und Gesänge verherrlichet. Das Beispiel David's fand unter seinen Nachfolgern eifrige Nachahmung, und die Psalmen David's wurden zum geistlichen Liederbuche der Nation. Besonders legten die Propheten der musikalischen Mitwirkung beim heiligen Cultus einen hohen Werth bei und die Musik fand in den Prophetenschulen eine

---

[1]) „Hi stabant in conspectu sanctuarii Domini, laudantes Dominum universorum: unus quidem cymbala, alius vero psalterium, alius fides, alius buccinam, alius citharam habens; quorum medius stabat David; atque hoc modo cantica auspicabantur, tenentes in manibus istiusmodi instrumenta, et unusquisque spiritu sancto motus Deum collaudabat, omnesque psallenti succinebant Alleluja. Quomodo autem spiritus sancti gratia ad breve tempus cessabat, instrumentis deinde minime motis, tunc uti par est, vocem istam diapsalma scribebant." (Expos. in psalm. procem. 11. de diaps.)

[2]) „Porro juxta nostra exemplaria et Symmachum, quando musicæ cujusdam melodiæ, et rhythmi fit mutatio, videtur apposita diapsalmatis nota. Sæpissime vero et sensus mutatio est in diapsalmatis, interdum et personæ." Origenes, Tom. II. p. 522.

vorzügliche Pflege. Von den Israeliten scheint die Musik schon frühzeitig zu den Griechen gekommen zu sein; später gingen die heiligen Gesänge unmittelbar aus dem Judenthum in die christliche Kirche über.

§ 56.

Bedeutung der Tonkunst für den christlichen Cultus.

Unter den einzelnen Zweigen der Kunst ist die Tonkunst nicht nur die würdigste, sondern auch die wirksamste Dienerin des christlichen Cultus. Die heilige Tonkunst vor allen ist es, welche uns die ewigen Harmonien der höhern Weltordnuug versinnlicht, unser Herz zur Andacht entzündet, unsern Geist zu heiligen Gesinnungen erhebt. Keine ihrer übrigen Schwestern ist so vortrefflich geeignet, das Gemüth zur ruhigen Einkehr in sich selbst zu bringen, ihm die Stimme Gottes vernehmlich zu machen, es mit heiliger Freude und Hoffnung, Zerknirschung und Anbetung, mit Trost und Sehnsucht nach dem ewigen Vaterlande zu erfüllen. Was oft der beredteste Prediger nicht vermag, bewirkt ein heiliges Lied durch die Harmonie sinnvoll geordneter Töne: es bricht das harte Herz, erwärmt das kalte Gemüth und hebt den gesunkenen Geist auf Schwingen neubelebter Gefühle zum Ewigen empor.

Die erleuchtetsten Kirchenlehrer haben der Tonkunst diese hohe Bedeutung für den Cultus zuerkannt. Der heilige Justin der Martyrer rühmt vom Kirchengesange, „er wecke die Seele zum brennenden Verlangen nach dem, was in den Hymnen besungen wird, stille die aufrührerischen sinnlichen Triebe, befruchte die Rede, mache die Kämpfer der Tugend in den Widerwärtigkeiten starkmüthig und werde den Frommen ein Heil- und Linderungsmittel wider die Beschwerden des Lebens“ [1]). Dieselbe Wichtigkeit legt der heilige Basilius der Gr. dem Kirchengesange bei, indem er bemerkt: „Um den Sinn für den

[1]) „Excitat enim animam ad fervens desiderium illius, quod in canticis celebratur: sedat exurgentes ex carne vitiosos appetitus: malas cogitationes repellit, quæ nobis injiciuntur ab invisibilibus hostibus: irrigat animam, ut ferax sit bonorum divinorum; fortes ac generosos ad constantiam in rebus adversis efficit athletas pietatis: omnium vitæ molestiarum medicina fit piis hominibus.“ Op. Justin. Quæst. 107. p. 486.

Glauben zu wecken, begleitet die Kirche die Glaubenslehren mit angenehmen Melodien, damit wenn wir auch den Sinn des Ausgesprochenen nicht vollständig erfassen, durch die Lieblichkeit des Gehörten ergriffen werden"[1]). In gleichem Sinne spricht sich der heilige Augustinus über die hohe Bedeutung der Tonkunst aus, indem er sagt: „Mit dem lieblichen Klange des Liedes zieht sich das Wort Gottes in unser Herz, die Seele wird hinaufgeschwungen, und fühlt mehr die Wahrheit, den Ton und das Leben seiner Lehre"[2]). Mit noch beredteren Worten preist der heilige Chrysostomus die Vorzüge des Kirchengesanges, indem er bemerkt: „Nihil animam æque erigit, et alatam quodammodo efficit, et a terra liberat, et exsolvit a vinculis corporis, et amore sapientiæ afficit, et ut res omnes ad hanc vitam pertinentes irrideat, perficit, ut versus modulatus, et divinum canticum numero compositum". (Hom. in ps. 41.)

Ebenso stimmen die Kirchenlehrer in den Anforderungen überein, die an die kirchliche Tonkunst zu stellen sind; sie sprechen Alle von der hohen Würde und dem tiefen Ernste, der dem Kirchengesange innewohnen müsse, und wollen daher nicht nur alle weichlichen, die Sinnlichkeit reizenden Modulationen und theatermäßigen Gesangweisen vom Gotteshause ferne gehalten wissen, sondern verlangen auch, daß die heiligen Gesänge mit einem frommen, von Andacht bewegten Herzen vorgetragen werden. So sagt Clemens Alexandrinus: „Sunt enim admittendæ modestæ et pudicæ harmoniæ: contra a forti et nervosa nostra cogitatione vere molles et enervæ harmoniæ amandandæ quam longissime, quæ improbo flexum vocis artificio ad delicatam et ignavam vitæ agendæ rationem deducunt. Graves autem, et quæ ad temperantiam pertinent modulationes, ebrietati, ac protervlæ nuncium remittunt. Chromaticæ igitur harmoniæ, im-

[1]) Etenim ubi spiritus sanctus genus hominum perspexit, ad excolendam virtutem adduci vix posse, et a nobis ob nostram in voluptatem propensionem viam rectam contemni, quid agit? Dogmatis immiscuit harmoniæ dulcedinem, ut rerum auditarum jucunditate ac dulcedine eloquiorum utilitatem nescientes perciperemus: haud aliter atque sapientes medici, qui nauseantibus potionem amariorem daturi, sæpius calicem melle circumliniunt." (In Psalm. I. n. 1.)

[2]) „Omnes affectus spirituales nostri pro suavi diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiariter excitantur etc." Confess. 10. c. 33.

pudenti in vino, proterviæ, floribusque redimitæ et meretriciæ musicæ sunt relinquendæ" [1]). Und der heil. Hieronymus spricht sich über den Vortrag der kirchlichen Gesänge dahin aus: „Audiant hæc, adolescentuli, audiant hi, quibus psallendi in ecclesia officium est, Deo non voce, sed corde cantandum; nec in tragoedorum modum guttur, et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in ecclesia theatrales modi audiantur, et cantica; sed in timore, in opere, in scientia scripturarum. Quamvis sit aliquis, ut illi solent appellare, *κακοφωνος*, si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantor est" (ad Eph. V.). Ebenso der h. Basilius: „Est autem divina et musica harmonia, non quæ verba quædam complectitur, aures demulcentia, sed cœrcentia, et mitigantia malignos spiritus, qui obnoxias injuriis animas infestant" (Hom. in ps. 125.). Treffend bemerkt der heil. Ambrosius: „Denique in ipso canendi genere prima disciplina verecundia est, imo etiam in omni usu loquendi, ut sensim quis aut psallere, aut canere, aut postremo loqui incipiat, ut verecunda principia commendent processum" (lib. I. de off. cap. 18.). Am bündigsten finden wir in einem Canon der Trullanischen Synode (7. Jahrh.) Alles das zusammengefaßt, was vom Kirchengesange ferne zu halten ist; es heißt nämlich: „Eos, qui in ecclesiis ad psallendum accedunt, volumus, nec inordinatis vociferationibus uti, et naturam ad clamorem urgere: nec aliquid eorum, quæ ecclesiæ conveniunt, et apta non sunt, adsciscere: sed cum magna attentione et compunctione psalmodias Deo, qui est occultorum inspector, offerre" (Can. 75.).

Wenn es nun, wie von selbst einleuchtet, heilige Pflicht ist, Alles das zu befördern, was zur Feierlichmachung der öffentlichen Gottesverehrung und zur Erweckung frommer Gefühle und heiliger Gesinnungen beiträgt, so muß gewiß der kirchlichen Tonkunst die höchste Aufmerksamkeit zugewendet werden; und es wäre eine strafwürdige Vernachläßigung des Heiligsten, ein beklagenswerther Abbruch, welcher der Religion geschieht, wenn man Gesang und Musik in der Kirche vernachläßigte, so daß sie, statt an der Erbauung Theil

---

[1]) Clem. L. II. Padag. cap. 4. An einer andern Stelle heißt es: „Est autem supervacanea respuenda, quæ frangit animos, et varie afficit, ut quæ sit aliquando lugubris, aliquando vero impudica et incitans ad libidinem, aliquando autem lymphata et insana." Stromat. lib. VI.

zu nehmen, der Weltlichkeit Thüre und Thor öffneten, und nur Störung und Aergerniß erregen. Haben ja selbst die Häretiker in Musik und Gesang ein vorzügliches Mittel zur Verbreitung und Befestigung ihrer Lehre erkannt, wie wir von den Arianern, Donatisten, Flagellanten, Hußiten und Lutherischen wissen. Es bedarf indessen für uns solcher Hinweisung nicht; denn die Kirche hat durch alle Jahrhunderte auf Concilien und Synoden die Hebung und Verbesserung des Kirchengesanges anempfohlen; insbesondre hat der Kirchenrath von Trient (Sess. 23) diesen wichtigen Gegenstand den geistlichen Oberhirten nachdrücklichst an's Herz gelegt[1]).

§ 57.

Der Kirchengesang zu den Zeiten der Apostel und ersten Christen.

Der Kirchengesang hat von je einen wichtigen Bestandtheil des christlichen Cultus gebildet; von den ersten Zeiten der Kirche durch alle Jahrhunderte erkannte man im Gesange ein wichtiges Beförderungsmittel der Andacht und Erbauung. Die frömmsten und weisesten Gottesmänner aller Jahrhunderte ließen sich die Pflege und Förderung des Kirchengesanges angelegen sein. Dieser Eifer geziemt den Christen um so mehr, als unsere heilige Religion einen musikalischen Anfang nahm, da ja der Sohn Gottes unter dem Lobgesange der himmlischen Heerschaaren in die Welt trat, Luk. 2, 13. Auch hat Christus der Herr den Gesang durch sein eigenes Beispiel geheiliget, indem er nach der Einsetzung des h. Abendmahls den üblichen Hymnus mit seinen Jüngern sang „hymno dicto exierunt in montem Oliveti“ Matth. 26, 30. Was für ein Lobgesang dieß war, ist ungewiß; Einige meinen, es seien die sogenannten „Hallelujahpsalmen,“ welche man bei der Passahfeier zu singen pflegte (Psalm 112—118.). Alcuin vermuthet, es sei ein besonderer, von Christus selbst verfaßter Hymnus gewesen, wozu die Worte bei Johan-

[1]) Ueber die musikalische Bildung der Kleriker sagt Rhabanus Maurus: „Hæc ergo disciplina tam nobilis est, tamque utilis, ut qui ea caruerit, ecclesiasticum officium congrue implere non possit. Quidquid enim in lectionibus decenter pronunciatur, ac quidquid de psalmis suaviter in ecclesia modulatur, hujus scientiæ disciplina ita temperatur, et non solum per hanc legimus et psallimus in ecclesia, immo omne servitium Dei rite implemus.“ (lib. I. de inst. cler. c. 24.)

nes, 17, 5—26., den Text gebildet hätten: „Pater venit hora, clarifica Filium tuum, usque: ut dilectio, qua dilexisti me, in ipsis sit, et ego in ipsis. Iste est hymnus sacratissimus et pulcherrimus, et cunctis pernecessarius credentibus (sunt verba Alcuini) quem peracto convivio, magna dulcedine, et admirabili suavitate, præsentibus suis discipulis decantavit.“ Hiemit stimmt auch Hugo Grotius überein, indem er zu jener Stelle bei Matthäus bemerkt: „Sicut ad veterem gratiarum actionem Christus novam addidit, suo instituto congruentem, ita et de hymno fecisse credibile est. Ac forte ea ipsa hymni in modum dixit Christus, quæ apud Joannem c. XVII. legimus.“

Dem Beispiele des Herrn folgten auch die Apostel; insbesondre wird von Paulus und Silas berichtet, daß sie in ihrem Gefängnisse dem Herrn Loblieder sangen, Act. ap. 16, 25. Hiezu ermahnten auch die Apostel die neubekehrten Christgläubigen; so schreibt der Apostel Paulus: „Lehret und ermahnet einander mit Psalmen und Lobliedern und geistlichen Gesängen, und singet Gott mit Dankbarkeit in eurem Herzen“ Col. 3, 17. Eph. 5, 19. Dieser Ermahnung kamen auch die Neubekehrten getreulich nach, denn die Apostelgeschichte verkündet, daß die Gläubigen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen Loblieder zu singen pflegten. „Sie sangen Gott Loblieder und waren beliebt bei dem ganzen Volke“ Act. ap. 2, 47. Wie aus obigen Stellen der Schrift erhellet, bildeten die Psalmen einen Hauptbestandtheil der Gesänge der ersten Christen; insbesondre wurde bei der Feier des heiligen Abendmahls der 23. Psalm gesungen, wie aus den „Apostolischen Constitutionen“ zu ersehen[1]). Neben den Psalmen sang man auch die s. g. Psalmlieder (Cantica), hieher gehören: das Triumphlied Mosis, Exod. 15.; der Gesang der drei Männer im Feuerofen, Dan. c. 3.; der Lobgesang des Zacharias, Luk. 1, 68.; der Lobgesang Mariä, Luk. 1, 46.; der Abschied Simeon's, Luk. 1, 46.

Außerdem gab es schon in den ältesten Zeiten eigenthümliche christliche Hymnen, die bei der gottesdienstlichen Feier gesungen wurden; es sind dieß vermuthlich jene Gesänge, welche der Apostel Pau-

[1]) Die apostolischen Constitutionen (kirchlichen Vorschriften) werden bekanntlich dem Clemens Romanus, einem Schüler und Gefährten des heil. Paulus, zugeschrieben.

lus ᾠδὰς πνευματικὰς nennt, d. h. freie, oft sogar momentane Ergüsse religiöser Begeisterung, die man eben deßhalb Cantica spiritualia im Gegensatz zu den durch Schrift und Tradition überlieferten ψαλμοῖς und ὕμνοις nannte[1]). Der Presbyter Cajus sagt hierüber: „wer weiß nicht, in wie vielen Psalmen und Hymnen, die von Anfang an von gläubigen Brüdern verfaßt wurden, Christus als Gott besungen wird"[2]). Dasselbe bezeugt Tertullian; er schreibt nämlich: „Post aquam manualem, et lumina, ut quisque de scripturis sanctis, vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere"[3]). Deßgleichen Origenes in seiner Schrift gegen Celsus: „hymnos enim canimus soli summo Deo, et Unigenito ejus Verbo atque Deo; et laudamus Deum, et unigenitum ejus eodem modo, ac sol, et luna et stellæ, ac tota cœlestis militia. Ex his enim omnibus divinis constat chorus, qui cum justis hominibus summum Deum, ejusque Unigenitum hymnis celebrat"[4]). Eben dieß erhellet aus einem Bericht des Statthalters Plinius d. J., der an den Kaiser Trajan meldete, die Christen hätten auf Befragen erklärt, sie vereinigten sich, um Christo als ihrem Gott Loblieder zu singen: „quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem" (lib. X. ep. XCIII.). Und Lucian verspottet deßhalb die Christen, weil sie die ganze Nacht hindurch mit Hymnengesang zubrächten: (Dicebant enim, soles decem jejuni absque cibo perseverabimus; et ad hymnos tota nocte decantandos vigilantes, talia somniamus).

§ 58.

Beschaffenheit des altchristlichen Kirchengesanges, der symphonische und Responsorien-Gesang, Instrumente.

Die Gesänge der ersten Christen waren einfach und kunstlos, natürliche Ergüsse des gläubig ergriffenen Herzens. Bald nachher vereinigten sich geniale Kraft und fromme Begeisterung, um jene Melodien zu schaffen, die heute noch das religiöse Gemüth mit hei-

---

[1]) „πνευμα, πνευματικον" im N. Testam. Aufschwung des Geistes zu Gott, religiöse Begeisterung.

[2]) Eusebius (hist. Eccles. V, 28.).

[3]) Tert. in Apolog. c. 39.

[4]) Orig. lib. VIII. n. 37.

liger Rührung, den Kenner der Kunst mit Bewunderung und Entzücken erfüllen. Die Gesangweisen, deren sich die Neubekehrten bei den Psalmen bedienten, wurden ohne Zweifel aus dem Judenthum mit herübergenommen; jedenfalls hatten die alttestamentlichen Gesangweisen einen großen Einfluß auf die gottesdienstlichen Gesänge der ersten Christen. In den ältesten Zeiten war es üblich, daß die versammelte Christgemeinde insgesammt am Psalmengesange Theil nahm; dieß erhellet insbesondere aus den Worten des Kirchenhistorikers Eusebius: „Vivente psalterio et cithara animata, spiritualibusque canticis hymnum effundimus. Omni quippe instrumento musico acceptior et suavior Deo fuerit Christi populorum concentus, quo in omnibus Dei Ecclesiis una mente, uno affectu, pari consensu, et una sententia fidei et pietatis, una voce melos in psalmodiis emittimus. Hujusmodi igitur psalmodiis, et citharis spiritualibus uti consuevimus: quia id docet Apostolus his verbis: Psalmis, et canticis et hymnis spiritualibus (in psalm. XCI. pag. 608). Hiefür spricht auch eine Stelle bei **Augustinus**: „Hoc de apostolica lectione percepimus. Deinde cantavimus psalmum, exhortantes nos invicem, una voce, uno corde dicentes: Venite adoremus, et prosternamur ei, et fleamus coram Domino qui fecit nos, et ibi præveniamus faciem ejus in confessione, et in psalmis jubilemus ei. Post hæc, Evangelica lectio“ etc. (Serm. 176.). Dasselbe ist ersichtlich in der Homilie des h. **Chrysostomus** über den 145. Psalm, wo er unter anderm sagt: „*Ἐψαλλέ ποτε ̔ο Δαυίδ ἐν ψαλμοῖς, καὶ ̔ημεῖς μετὰ τοῦ Δαυίδ σήμερὸν . . . . καὶ γὰρ και γυναῖκες καὶ ̓άνδρες, και πρεσβὺται καὶ νέοι διήρηνται ̔υμνωδίας λόγον. Τὴν γὰρ ἑκάστου φωνὴν τὸ πνεῦμα περάσαν μίαν ἐν ̔άπασιν ̓εργάζεται τήν μελωδίαν*“ etc. Deßgleichen: hom. 36. in I. Corinth. Diese einstimmige Gesangweise nannte man die **symphonische**.

Bald aber kam der sogenannte Wechsel- oder Antiphonengesang „cantus responsorius“ auf, (*ὑπακοή*, responsio, populi succentus); es wurde nämlich von einem oder zwei Sängern oder von einem Theil des Chores je ein Psalmvers gesungen, welcher sodann von der versammelten Gemeinde wiederholt wurde; in dieser Weise wurde der ganze Psalm Vers zu Vers durchgesungen[1]). Inbesondere fand

[1]) Der intonirte Anfang hieß „versus“, die Antwort des Volks oder des seine Stelle vertretenden Chors „responsorium“.

dieser Responsoriengesang während der Vorbereitung des Diakons zum Evangelium statt, wo der betreffende Psalm von zwei Sängern an den Stufen des Ambons (erhöhten Platzes) oder des Pultes (pulpiti) intonirt und darauf vom ganzen Chore fortgesetzt wurde. Später kam die Uebung auf, den Psalm nicht mehr ganz abzusingen, sondern nur einzelne Verse zum Responsoriengesang auszuwählen, welche man in der griechischen Liturgie *προκείμενον*, in der lateinischen Responsum nannte. Der Erfinder des Responsoriengesanges soll Ignatius von Antiochien sein; († 116). Aehnliches wurde indessen schon in den apostolischen Constitutionen verordnet, indem es darin heißt: „Wenn das Lesen aus der heiligen Schrift beendigt ist, soll Einer die Psalmen David's vorsingen, das Volk aber in den letzten Theil einfallen" const. Ap. 8, 34.[1]). Schon beim jüdischen Tempeldienste findet man, daß mehrere Psalmen mit Refrains abgesungen wurden, und das Pizmon ist „eine Gattung von Wechselgesängen oder Responsorien mit wiederkehrendem Refrain".

Gewiß ist, daß der Antiphonengesang schon im zweiten Jahrhundert in der Kirche zu Cäsarea gebräuchlich war, wie aus dem Bericht des Kirchenhistorikers Eusebius ersichtlich ist: „Wenn einer angefangen hatte einen Psalm wohlklingend zu singen, so hörten die übrigen stillschweigend zu, und sangen nachher in einem Chore die letzten Theile des Verses" hist. eccl. II. c. 16. Von Antiochien verbreitete sich die Singweise nicht nur im ganzen Orient, sondern auch nach Constantinopel, wo sie vom heiligen Chrysostomus eingeführt wurde (398). Hier lernte sie Hilarius von Poitiers kennen und führte sie in seinem Sprengel ein; Papst Cölestin verschaffte ihr in der römischen Kirche Eingang und der h. Ambrosius in der Kirche zu Mailand. Der h. Gregor d. Gr. sagt von dem

---

[1]) Der berühmte Kardinal Thommasi spricht sich über den Ursprung und die Bedeutung des Responsoriengesanges also aus: „Primo ab ipso Ecclesiæ nascentis exordio unus cantor aliquid præcinebat, et deinde chorus illud idem succinendo canebat. Vetustiori huic canendi formæ altera deinde invecta, qua quod semel a cantore decantatum fuit, non semel tantum a choro repeteretur, sed sæpius: ut puta, si cantori psalmum canenti chorus singulis psalmi versiculis absolutis respondeat succinendo brevem aliquam aut ejusdem psalmi, aut alterius cujusvis, sententiam." Thom. op. vol. III. Præf. auct. ad lectorem.

Wechselgesang: „Dieses gegenseitige Absingen ist ein Zeichen gegenseitiger Liebe, wo am Ende des Psalmes in der sogenannten Antiphon Alles einstimmig wie aus Einem Munde betet" Greg. hom. 3. in Ezech. Und Hildebert, Erzbischof von Tours, faßt die Bedeutung dieser Singweise in folgendem Distichon zusammen:

Illorum monitis, dum responsoria cantat
Edocet assensum se tribuisse chorus.[1])

Auch musikalischer Instrumente bediente man sich in der alten Zeit hin und wieder zur Begleitung des heiligen Gesanges; jedoch ließ man nur solche gelten, welche schon im Alten Bunde als Begleitungsinstrumente des Kirchengesanges zugelassen wurden; vorzugsweise scheint die Harfenbegleitung üblich gewesen zu sein, wie aus einer Rede des heil. Basilius, worin er den Gesang empfiehlt, zu ersehen ist. Hier heißt es: „Wo ein Volk schon in der Nacht das Bethaus besucht, um dort unter Gebet und Thränen den Tag zu erwarten, da ist der wahre Glaube heimisch; bricht der Tag an, dann stimmen Alle wie aus Einem Munde und unter dem Getöne der Harfe in das Lob Gottes ein."

Daß in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche die Instrumentalmusik vom Hause Gottes nicht ausgeschlossen war, ist insbesondere ersichtlich aus einer Stelle in der „Apotheosis" des A. Prudentius; wenigstens hält der Dichter die Mitwirkung der Instrumente zum Lobe und Preise Gottes für zuläßig, indem er singt:

Quidquid in ære cavo reboans tuba curva remugit,
Quidquid casta chelis, quidquid testudo resultat,
Organa disparibus calamis quod consona miscent;
Aemula pastorum, quod reddunt vocibus antra:
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum,
Muta etiam fidibus sanctis animata loquuntur,
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis:
Inde senex largam raptat ab ore tubam.

---

[1]) Vom Antiphonen- oder Responsoriengesang sind die s. g. Antiphonen zu unterscheiden: der Antiphon ist ein einzelner Vers, der vor dem Absingen des Psalmes intonirt wird; er ist entweder den Psalmen oder einer andern Stelle der h. Schrift entnommen, und drückt den Grundgedanken des darauf folgenden Psalmes aus. Schon in den alten Zeiten wurde er gewöhnlich vom Priester oder Bischof angestimmt, worauf der Psalm von der Gemeinde gesungen wurde, wie dieß heute noch üblich.

Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tymbana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram.[1])

§ 59.

Die Verbesserung der kirchlichen Gesangweise durch den h. Ambrosius.

Einen mächtigen Aufschwung nahm die kirchliche Tonkunst von der Zeit an, wo die blutigen Verfolgungen der Christen aufhörten und die Fahnen des Kreuzes auf den Trümmern des sinkenden Heidenthums wehten. Jetzt, wo die Christen ungestört ihre gottesdienstlichen Versammlungen feiern konnten, wo der religiöse Cultus in reicher, herrlicher Blüthe sich entfaltete, wurde die Kirche von begeisterten reichbegnadigten Gottesmännern mit den ergreifendsten Hymnen und Melodien beschenkt, die jetzt nicht mehr in Katakomben und Einöden, sondern in prachtvollen Tempeln erschallten. Aber es fehlte für die kirchlichen Gesangweisen noch eine allgemein gültige Ordnung und Gleichmäßigkeit; deßhalb dachten jetzt eifrige gotterleuchtete Bischöfe daran, dem Kirchengesange in ihren Sprengeln eine bestimmte Norm zu geben, die Modulationen festzustellen, überhaupt Einheit und Zusammenhang in den ganzen liturgischen Gesang zu bringen. In der orientalischen Kirche ließ sich besonders Basilius der Große und Athanasius, Patriarch von Alexandrien, die Regelung und Verbesserung des Kirchengesanges angelegen sein, und sahen auch ihre Bemühungen von gutem Erfolge gekrönt. Vor Allen aber zeichnete sich hierin der h. Ambrosius, Erzbischof zu Mailand, aus; er verfaßte nicht nur in frommer Gottbegeisterung mehrere der erhabensten Kirchenhymnen, sondern erwarb sich auch unschätzbare Verdienste um Ausbildung und Verbesserung der seither üblich gewesenen Gesangweise.

Von der hohen Bedeutung des Kirchengesangs überzeugt, faßte der h. Ambrosius den Gedanken, diesen zunächst für die Kirche in Mailand zu ordnen und in eine bestimmte Form zu bringen. Zu dem Ende wählte er unter den vorhandenen Gesängen das Beste aus und fügte selbst neue Gesangweisen hinzu. Eine wesentliche Verbesserung, die er einführte, bestand darin, daß er mit Geneh-

[1]) Vergl. hiezu § 82 „die Instrumentalmusik."

migung des Papstes Damasus dem Choral-, Antiphonen- und Collectengesang die vier griechischen Tonarten, die dorische, phrygische, lydische und myrolydische zu Grunde legte. Obgleich nun das Eigenthümliche der Ambrosianischen Gesangweise nicht genau bekannt ist, so stimmen doch alle ältern Berichte darin überein, daß es ein melodischer Gesang im eigentlichen musikalischen Sinne war, d. h. er beobachtete nicht nur bei den einzelnen Tönen ein gewisses Zeitmaß, sondern auch einen Wechsel rhythmischer Wendungen. Diese Meinung finden wir insbesondere in dem gelehrten Musikwerke des Johannes (nachmaligen Papstes Johann XXII.) ausgesprochen, indem er unter anderm bemerkt: „Sunt et aliæ quam plurimæ modulandi species egregiæ, quas omnes, ne tædium potius, quam doctrinam lectoribus ingeramus, enarrare non oportet. Cantus tamen hujusmodi musici accuratos vocant. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, quemadmodum sunt Ambrosiani[1]). Guido von Arezzo nennt den Ambrosianischen Gesang einen „cantus perdulcis“. Ein neuerer Musikkenner, Forkel, spricht sich über den Ambrosianischen Gesang dahin aus, „er habe nicht nur eine rhythmische Einrichtung im jetzigen technischen Sinne gehabt, sondern auch bestimmte Tonarten, nach deren Gränzen und Umfang sich die verschiedenen Melodien richten mußten“[2]). Wie dem auch sei, jedenfalls war der Ambrosianische Gesang von wunderbar ergreifender Wirkung; zum Zeugnisse dient der Ausruf des heil. Augustinus: „Wie viele Thränen habe ich vergossen bei den Hymnen und heiligen Gesängen, die mit rührender Andacht in deiner Kirche, o Herr, gesungen wurden, und wie sehr wurde durch ihr Anhören mein Gemüth bewegt!“ „Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis Ecclesiæ tuæ vocibus acriter commotus. Voces illæ influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum, et ex ea æstuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymæ, et bene mihi erat cum eis“[3]). Hiefür spricht auch die von einigen Kirchenschriftstellern überlieferte Thatsache, daß ein ganzer Haufe heidnischer Soldaten, welche zur Verfolgung der katholischen Christen in die Kirche zu Mailand ein-

---

[1]) Mabillon, in seinem „Musäum Italicum.“ Tom. II. p. 128.

[2]) Forkel, allg. Geschichte der Musik, I. S. 156.

[3]) Augustinus, Confess. IX, 4.

drangen, plötzlich inne hielten und zum Christenthum sich bekehrten, weil das Anhören des Gesanges der begeisterten Christen einen erschütternden Eindruck auf das Gemüth der Verfolger gemacht habe. (Vgl. Thibaut, über die Reinheit der Tonkunst.)

Die Ambrosianische Gesangweise ward aber nicht nur in der Kirche zu Mailand eingeführt, sondern auch anderwärts; der heilige Augustinus verschaffte ihr in seinem Sprengel in Afrika Eingang, Papst Cölestin in der Kirche zu Rom, Gregor von Tours in den meisten Kirchen von Frankreich. Die Ambrosianische Gesangweise verbreitete sich überhaupt in der ganzen abendländischen Kirche, bis sie im 6. und 7. Jahrhundert durch den Gregorianischen Choral verdrängt wurde. Aber noch im 7. und 8. Jahrhundert behauptete sie sich in vielen Kirchen, wie die vielen Schwierigkeiten und Hindernisse beweisen, auf welche Karl d. Gr. stieß, als er sie durch den Gregorianischen Choral ersetzen ließ. Am längsten behauptete sich der Ambrosianische Gesang in der Kirche zu Mailand, wo er noch im vorigen Jahrhundert üblich gewesen sein soll, wahrscheinlich aber nicht mehr in seiner ursprünglichen Reinheit. Durandus spricht von einem Concil, welches unter Hadrian I. gehalten und auf welchem die Beseitigung des Ambrosianischen Gesanges wäre beschlossen worden[1]).

II.

§ 60.

Der Gregorianische Choral.

Das größte Verdienst um den Kirchengesang erwarb sich Papst Gregor der Große († 604), der als der eigentliche Schöpfer des katholischen Kirchengesanges zu betrachten ist. Vom Geiste Gottes erfüllt und mit genialer Kraft begabt, gelang es ihm, die Töne die

[1]) „Ubi statutum est, quod Gregorianum deberet universaliter observari, ad quod Carolus Imperator omnes clericos minis et suppliciis per diversas provincias cogebat, libros Ambrosiani officii comburens. Beatus vero Eugenius ad concilium quoddam propter hoc convocatum veniens, invenit ipsum concilium per triduum jam solutum, inducens Dominum Papam, quod omnes prælatos, qui Concilio interfuerant, revocaret. Concilio igitur iterum congregato, omnium Patrum fuit una sententia, quod Missale Am-

er in einer höhern Welt vernommen, in irdischen Klängen auszudrücken, und jene wunderbar erhabenen, feierlichen Sangweisen zu finden, worin sich die Idee des christlichen Kirchengesanges am treuesten abspiegelt, und die den liturgischen Bedürfnissen der katholischen Kirche am vollkommensten entsprechen. Wie es 200 Jahre früher der heilige Ambrosius für die Kirche in Mailand ins Werk gesetzt, so ordnete Gregor den Kirchengesang zunächst für die Kirche zu Rom. Hiezu bestimmten ihn eben so sehr die mancherlei in den Ambrosianischen Gesang eingeschlichenen Mißbräuche, der sich damals sehr der weltlichen Musik näherte, wie die üblen Gewohnheiten vieler Heidenchristen, die aus dem Heidenthum ihre Vorliebe für Theater und lärmende Gesänge mitbrachten. Dieß erweckte in ihm das sehnlichste Verlangen, den Kirchengesang zu verbessern und zu heiligen, um die Herzen der Gläubigen mehr an das Gotteshaus zu fesseln und von weltlichen Lustbarkeiten zurückzuziehen. Er erkannte aber wohl, daß ihm dieß nur durch höhere Erleuchtung und Begnadigung möglich würde; er wandte sich daher lange Zeit in inbrünstigem Gebet zu Gott, auf daß er ihn erleuchte und ihm würdige Gesangweisen eingebe; hiemit verband er ein eifriges Fasten, Abtödtung des Fleisches und andere fromme Uebungen. Also vorbereitet machte er sich an das große Werk, sammelte die alten Melodien und Gesangweisen, die von gottbegeisterten Männern in der Gluth der Andacht verfaßt wurden, wählte das Beste davon aus, verbesserte daran, wo es ihm nöthig schien, und fügte unter Gottes Beistand eine Menge neuer Sangweisen hinzu. Und so stellte er dann für alle Theile des öffentlichen Gottesdienstes und für die gesammte Festordnung die betreffenden Gesänge fest; alle Gesänge für das Ordinarium Missæ, das Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei; die Gesänge für die Orationen, Evangelien, Episteln

brosianum et Gregorianum super altare Petri Apostoli ponerentur, quam plurimorum Episcoporum sigillis munita, et fores ecclesiae clauderentur, et ipsi tota nocte orationi insisterent, ut Dominus per aliquod signum indicaret, quod horum magis ab ecclesia servari vellet, sicque per omnia factum est. Mane igitur ecclesiam intrantes, missale Gregorianum penitus dissolutum invenerunt. Ambrosianum vero solummodo apertum super altare invenerunt. Quo signo educti sunt divinitus Gregorianum officium per totum mundum dispergi, Ambrosianum vero tantum in sua ecclesia observari debere, et sic usque hodie servatur.

und die Präfation; die Vespergesänge und Marianischen Antiphonen wurden von Gregor verbessert und geordnet[1]). Auf solche Art kam jene großartige, himmlisch erhabene Gesangweise zu Stande, die wir unter dem Namen des Gregorianischen Chorals kennen und welche die Basis des katholischen Kirchengesanges für ewige Zeiten bildet. Nachdem Gregor der Große das unternommene Werk zum Ziele geführt, hing er das Antiphonale, worin die einzelnen Gesänge aufgezeichnet sind, am Altare des heiligen Petrus als Norm für alle Zeiten auf. Als der Gregorianische Gesang zum erstenmal vorgetragen wurde, machte er auf Alle einen so gewaltigen Eindruck, daß man glaubte, er könne nicht auf gewöhnlichem menschlichem Wege entstanden sein, Gregor müsse ihn vielmehr unmittelbar vom Himmel erhalten haben. Und so entstand die fromme Ueberlieferung, es seie dem heiligen Gregor, als er einstmal in Andacht versunken, den Himmel um Erleuchtung anflehte, der heilige Geist in Gestalt einer Taube erschienen und habe ihm jene Gesangweisen mitgetheilt. In einem alten Codex zu Cassino aus dem 11. Jahrhundert, von einem gewissen Priester Johannes geschrieben, findet sich hierüber folgende Nachricht: „der heilige Gregor, dieser Lehrer und Bischof des heiligen römischen und apostolischen Stuhls, sah mit Wehmuth auf die jüngst aus dem Heidenthum zum Christenthum bekehrten Völker, wie sie noch so sehr an alten irrigen Gebräuchen hingen, daß sie bei Jahrmärkten und Hochzeiten und andern Gelegenheiten noch die alten von ihren heidnischen Voreltern ererbten Lustbarkeiten und Spiele trieben. Wenn sie an Sonn- und Festtagen aus der Kirche kamen, wo sie dem göttlichen Opfer beigewohnt hatten, so verließen sie den Dienst des ewigen Gottes nur, um stürmend der Musik und den Gesängen zuzueilen, welche mit den heidnischen Spielen gewöhnlich verbunden waren. Da dachte Gregor darüber nach, ob es wohl nicht gut wäre, Gottes Lob in der Kirche mit Hülfe der Musik mehr zu verkündigen und erschallen zu lassen, wie auch David im alten Testamente gethan hatte. So wandte er sich nun mit inständigen Bitten zu Gott, er möge ihm doch die zu Anfertigung von Gesängen nöthigen Gaben und Gnaden verleihen. Da sah nun der heilige

[1]) Die Gesänge für die Orationen, Episteln und Evangelien sollen vom heil. Ambrosius herrühren.

Gregorius in der folgenden Nacht die heilige Kirche geschmückt und geziert wie die Muse, welche zum Gesange sich anschickt; und sah, wie eben diese Kirche ihre Adoptivkinder, welche sie durch die Taufe zu ihrem Heile Christo wiedergeboren hatte, wie die Henne ihre Küchlein unter ihre Flügel versammelt, zusammen bringt und unterrichtet und darin übt, Gott dem Vater Lob zu bereiten. Er sah, wie auf einer Tabelle geschrieben standen und verzeichnet waren die Musikkunst, die Namen und Bezeichnungen der Töne und die Melodien zu einem metrischen und wohltönenden Gesange. Hierauf wandte sich der heil. Gregorius wieder in inbrünstigem Gebete zu Gott, er möge ihm die Gabe des h. Geistes und die Gnade verleihen, das Gesehene auch seinen Pflegkindern — den Gläubigen — beibringen zu können. Da stieg der heilige Geist in Gestalt einer Taube auf ihn herab und erleuchtete sein Herz; und nun fing er an zu componiren und Alles unter der Leitung des heiligen Geistes zu ordnen. Er brachte das Antiphonarium nach Text und Melodie in eine geregelte Ordnung und veranstaltete für die Cantica und Lieder die zweckmäßigsten Abwechslungen in der Melodie" [1]). Deßhalb finden wir auch in alten Handschriften den h. Gregor abgebildet, wie er, die Taube am Ohr, einem vor ihm sitzenden Mönche Noten dictirt; unter andern findet sich dieses Bild in einem alten Manuscripte zu St. Gallen aus dem zehnten Jahrhundert [2]).

§ 61.

Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Gregorianischen Chorals.

Das Eigenthümliche des Gregorianischen Chorals, wodurch er sich von andern Gesangweisen wesentlich unterscheidet, besteht darin, daß er weder Rhythmus, noch Metrum im heutigen musikalischen Sinne kennt; es finden sich darin nur reine Dreiklänge, die sich in einfachen, gleichmäßigen, stets wiederkehrenden Wechselgesängen wiederholen. In würdig gehaltener Bewegung vor- und rückschreitend, gleich dem ebbenden und fluthenden Meere, hallen die Harmonien des Gregorianischen Chorals in großen Tonmassen gesammelt

[1]) Vergl. Gerbert „de musica sacra", I. 248.

[2]) Diese bildliche Darstellung ist auch dem Musikwerke des gelehrten Fürstabts Gerbert beigegeben.

aus. Hiedurch unterscheidet er sich auch von dem Ambrosianischen Gesang, der bei den einzelnen Tönen ein gewisses Zeitmaß einhielt und einen Wechsel rhythmischer Wendungen darbot, während der Gregorianische Choral ohne bestimmtes Maß, in Tönen von gleichem Zeitwerth einherschreitet. Daher nannte man ihn auch „cantus planus“, d. h. ebenmäßiger gleicher Gesang, weil er beim Vortrag einen gleichen Gang beobachtet und unisono gesungen wird; und weil er ursprünglich von Chören vorgetragen wurde, erhielt er den Namen „cantus choralis“. Was den Umfang der Antiphonen und Lieder betrifft, so dehnte er sich nicht über eine Oktav aus, gewöhnlich blieb er in der Quinte; die Noten waren sämmtlich von gleicher Dauer, erst im neunten Jahrhundert gebrauchte man hin und wieder beim Kirchengesange Noten von verschiedener Dauer, als: Ganze, Halbe und Drittel.

Gerade diese unmetrische Einrichtung des Chorals harmoniert mit seiner Bestimmung als Kirchengesang am besten, und macht ihn ebenso geschickt, von größeren Chören wie von der versammelten Kirchengemeinde gesungen zu werden. Ein Gesang, bei welchem Rhythmus und Metrum zu beobachten sind und der sich in bestimmt abgemessenen Zeiträumen fortzubewegen hat, ist weniger geeignet, von einer größern nicht musikalisch gebildeten Versammlung würdig vorgetragen zu werden; ein kunstloser Gesang hingegen, der in völlig gleichem Verhältnisse und in der einfachsten Bewegung unisono einherschreitet, kann von Jedermann, auch von größeren Massen mit Leichtigkeit gesungen werden. Obgleich es aber dem Gregorianischen Choral an Rhythmus fehlt, so ist doch darin das Wesentliche der musikalischen Kunst — das Harmonische und Melodische — so gut wie in den vollendetsten musikalischen Kunstwerken ausgeprägt. Und was das Einfache, Gleichmäßige, stets Wiederkehrende betrifft, so sagt gerade dieß dem frommen Gemüth in Momenten der Andacht, Demuth und heiliger Freude am besten zu, und verleiht dem Gesange etwas wunderbar Feierliches, Majestätisches; entspricht sonach der Idee des Kirchengesanges am vollkommensten. Bei all dieser Einfachheit und Gleichförmigkeit bietet indessen der Gregorianische Choral die reichste Manchfaltigkeit und Abwechslung religiöser Empfindungen; alle die verschiedenen Gefühle der Freude und Trauer, der Hoffnung und Zerknirschung, des Reueschmerzes und der Selig-

keit, die im Gotteshause erweckt werden sollen, finden wir hier aufs Ergreifendste ausgeprägt. Der Hauptvorzug des Gregorianischen Chorals liegt aber darin, daß der Geist Gottes in ihm weht; er enthält wahrhaft himmlische Gesänge, die gleichsam aus der ewigen Heimath zu uns herüber schallen. Hieraus erklärt sich die wunderbare Wirkung, die der Gregorianische Choral von je auf jedes religiöse Gemüth ausübte; aus der Tiefe einer vom Geiste Gottes erleuchteten, von Andacht erglühten Seele hervorgegangen, müssen diese Gesänge nothwendig jedes empfängliche Gemüth zur Andacht, Liebe und Hoffnung entflammen.

Deßhalb haben auch die competentesten Kunstrichter, die berühmtesten Componisten, wie Palestrina, Allegri, Lotti, Haydn und Mozart den Gregorianischen Choral bewundert und ihn als das Trefflichste und Erhabenste gepriesen, was je auf dem Gebiete der Tonkunst hervortrat. Selbst Protestanten und entschiedene Gegner unserer Kirche haben die hohen Vorzüge des Gregorianischen Chorals anerkannt und dessen Aufnahme in protestantischen Kirchen anempfohlen. So sagt Thibaut in seinem berühmten Werke über „die Reinheit der Tonkunst: „die katholische Kirche hatte nach ihrem System vor allem die dringendste Veranlassung zur Beibehaltung der großen Urgesänge, welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden, jener wahrhaft himmlischen erhabenen Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Urzeiten vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüth tiefer ergreifen als viele unserer auf den Effekt berechneten neuern Compositionen." An einer andern Stelle: „Diese Gesänge, aus der reinsten Begeisterung entstanden, sind eine der schönsten Ueberlieferungen der ältern Kirche, welche auch von Protestanten wie ein Heiligthum bewahrt werden sollten, weil ihre Kirche sich dadurch mehr mit dem Alterthum in Verbindung setzen und für das Volk mehr Würde bekommen würde"[1]).

[1]) Thibaut, „die Reinheit der Tonkunst", Heidelberg, bei Mohr, 3. Aufl. S. 14. An dem berühmten Pandectisten hat der Gregor. Choral, wie überhaupt die alten katholischen Gesänge, den wärmsten Lobredner gefunden. Sein Eifer für die altchristlichen Gesänge und den Gregorian. Choral verdient um so mehr Anerkennung, als er damit zu einer Zeit hervortrat, wo sich nur selten eine Stimme hiefür vernehmen ließ. Die von ihm hinterlassene Sammlung klassischer Kirchentonstücke gehört zu den reichhaltigsten in Europa.

Ein anderer Protestant, Forkel, sagt von der Gregorianischen Gesangweise: „sie hat nun schon volle zwölf Jahrhunderte gedauert und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemein religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden. Schon diese lange Dauer der Gregorianischen Singart allein ist ein Merkmal, daß sie die wahren, zu einem allgemeinen Volksgesang erforderlichen Eigenschaften in sich haben müsse, wenn es sich auch nicht aus der Natur der Sache darthun und begreiflich machen ließe. Was sich durch so viele Jahrhunderte und gerade durch solche, in welchen in der Kunst, zu welcher er gerechnet werden muß, die mannigfaltigsten Veränderungen und Verbesserungen gemacht worden sind, unverändert erhalten kann, muß einen unzerstörbaren Werth in sich haben, muß beinahe wie die Natur selbst allen neuerungssüchtigen Eingriffen der Menschen Widerstand leisten können“ [1]).

Freilich könnte man hiegegen einwenden, es lasse sich heute über die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Gregorianischen Chorals kein zuverläßiges Urtheil fällen, da derselbe längst nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt vorhanden sei. — Allerdings ist das Antiphonarium, welches der h. Gregor am Altare des heil. Petrus niederlegte, schon seit mehreren Jahrhunderten verschwunden, und die einzige noch übrige authentische Abschrift — das Antiphonarium des Romanus (in St. Gallen) — konnte in ihren Tonzeichen (Neumen) bis heute nicht entziffert werden; was aber die vorhandenen ältern Choralbücher betrifft, so weichen sie in vielen Stellen wesentlich von einander ab, so daß unser heutiger Choral nicht mehr das vorstellt, was er unter Gregor gewesen. Alles was wir heute vom ursprünglichen Gregorianischen Choral wissen, gründet sich zunächst auf die Aussagen des Johannes Diakonus, dessen Lebensbeschreibung Gregor's erst dreihundert Jahre nach dessen Tod hervortrat, sodann auf die hohe Meinung, die man schon in der alten Kirche von der Gregorianischen Gesangweise hatte. Allein schon die wenigen kostbaren Ueberreste, welche sich durch alle Zeiten gerettet haben, reichen hin, das gespendete Lob zu rechtfertigen. Denn wenn der Gregor. Choral selbst noch in seiner heutigen Gestalt so viele Vorzüge auf-

---

[1]) Forkel, Geschichte der Musik, Bd. II. S. 166.

weist, wie erhaben muß er erst in seiner ursprünglichen Reinheit gewesen sein! Ebenso finden wir obige Lobpreisungen durch die fortwährende Tradition der Kirche begründet; denn die hohe Meinung von der unaussprechlichen Herrlichkeit des Gregorianischen Gesanges ist eine durch alle Zeiten authentisch überlieferte und findet sich auch durch das Urtheil der ausgezeichnetsten Kunstkenner, von Guido von Arezzo und Palestrina, bis herab zu dem Fürstabt Gerbert bestätigt.

§ 62.

Einführung und Verbreitung des Gregorianischen Chorals; die kirchlichen Sangschulen.

Gregor d. Gr. begnügte sich keineswegs damit, den Kirchengesang geordnet zu haben; er sorgte auch dafür, daß derselbe in würdiger Weise vorgetragen und anderwärts eingeführt wurde. Zu dem Ende errichtete er besondere Sangschulen, worin Kleriker und Laien für den Choralgesang gebildet wurden: und zwar legte er diesen einen so hohen Werth bei, daß er selbst darin Unterricht ertheilte und sie in eigener Person leitete und überwachte. Von diesen Sangschulen sagt Johannes Diakonus: „Scolam quoque cantorum quæ hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit: eique cum nonnullis prædiis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus beati Petri Apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit.“ Und an einer andern Stelle sagt er hierüber: „Antiphonarium centonizans, cantorum constituit scolam: more sapientissimi Salomonis propter musicæ compunctionem dulcedinis. Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit“ [1]). Außer der künstlerischen Ausbildung seiner Zöglinge faßte Gregor hauptsächlich deren religiöse Erziehung in's Auge und empfahl ihnen daher vor Allem, sich durch fromme Uebungen auf den Gesang vorzubereiten, um mit Andacht und frommer Begeisterung die heiligen Gesänge vortragen zu können. Also vorbereitet brachten die Sänger in dreifache Chöre geordnet, unter Leitung eines Chordirigenten, den Choral beim Gottesdienste zur Aufführung. Diese vom h. Gregor errichteten Sangschulen haben sich in Rom durch alle Zeiten forterhalten und be-

[1]) Vita S. Greg. L. II. c. 6.

stehen ihrem wesentlichen Charakter nach in der „Sixtinischen Kapelle“ heute noch fort[1]). Nach dem Vorbilde der Gregorianischen wurden ähnliche Schulen in andern Diöcesen errichtet, wie denn auch der Kirchenrath von Trient die Errichtung von geistlichen Sangschulen anempfohlen hat.

Bald nach ihrem Entstehen verbreitete sich die römische Gesangweise über die meisten Länder der Christenheit, wiewohl noch einige Jahrhunderte hindurch neben dem Gregorianischen sich theilweise auch der Ambrosianische Gesang erhielt. Insbesondere ward der römische Choral bei den neubekehrten Völkerschaften, den Germanen, Britannen und Franken eingeführt. Schon Gregor d. Gr. ließ sich dieß angelegen sein, indem er dem Mönch Augustin, welcher mit vierzig andern Glaubensboten nach Britannien ging, mehrere tüchtige Sänger aus seiner Schule mitgab, um den Kirchengesang daselbst zu ordnen. Auch der Nachfolger Gregor's, Vitallian, oder wie Beda V. meint, Agathon, war bemüht, den Gregorianischen Gesang in England auszubreiten. Johannes Diakonus bemerkt hierüber: „Hujus Gregorii tempore cum Augustino Britannias adeunte, per Occidentem quoque Romanæ institutionis cantores dispersi, Barbaros insigniter docuerunt. Quibus defunctis, occidentales ecclesiæ ita susceptum modulationis organum vitiarunt, ut Joannes quidem Romanus cantor cum Theodoro, æque cive Romano, sed Eburaci Archiepiscopo, per Gallias in Britannias a Vitalliano sit Præsule destinatus: qui circumquaque positarum ecclesiarum filios ad pristinam cantilenæ dulcedinem revocans, tam per se, quam per suos discipulos multis annis Romæ doctrinæ regulam conservavit“[2]). Im achten Jahrhundert war der römische Choral schon in den meisten Kirchen in England eingeführt; besondere Verdienste erwarb sich deßhalb der Bischof Benediktus von York, der auf einem zu Clevesboven im Jahr 747 abgehaltenen

---

[1]) Besonders ließen sich die Päpste Sergius II. und Stephan VI. die Pflege dieser Sangschulen angelegen sein; vom ersteren berichtet Anastasius: „Idem vero almificus et beatissimus Papa scolam cantorum quæ pridem orphanotrophium vocabatur, et præ nimia vetustate in ruinam posita, atque confracta videretur, Dei annuente clementia a fundamentis in meliorem, quam olim fuerat, statum noviter restauravit.“

[2]) Lib. II. c. 8.

Concil die Verordnung erließ, den römischen Choral in allen Kirchen unverfälscht zu erhalten[1]).

Unter Pipin wurde der Gregorianische Choral in Gallien eingeführt; auf seinen Wunsch sandte nämlich Papst Stephan zwei Sänger nach Gallien, um die Franken in der römischen Gesangweise zu unterrichten[2]). Hauptsächlich ward der Gregorianische Gesang von Chrodegang in Metz gefördert[3]); wie denn überhaupt die Gesangschule in Metz sich um die Pflege und Verbreitung des römischen Gesanges so sehr verdient machte, daß der römische Gesang damals in Gallien nur unter dem Namen „Cantus Metensis" bekannt war. (Ohne Zweifel stammt daher der deutsche Ausdruck „Mette, Früh-Mette.)

Was Deutschland betrifft, so wurde der Gregorianische Gesang — wenn man anders dem Berichte des Johannes Presbyter, der im eilften Jahrhunderte lebte, Glauben schenken darf — schon von Gregor selbst dort eingeführt, indem er zwei römische Sänger dahin sandte, um die Geistlichen in dieser Gesangweise zu unterrichten[4]).

---

[1]) „Ut uno eodemque modo dominicæ dispensationis in carne sacrosanctæ festivitates, in omnibus ad eas rite competentibus rebus, id est in Baptismi officio, in Missarum celebratione, in cantilenæ modo celebrentur, juxta exemplum videlicet quod scriptum de Romana habemus ecclesia. Itemque ut per gyrum totius anni natalitia sanctorum uno eodem die, juxta martyrologium ejusdem Romanæ ecclesiæ, cum sua sibi convenienti psalmodia seu cantilena venerentur." (Canon 15.)

[2]) „Cantilenæ vero perfectiorem scientiam, quam pene jam tota Francia diligit, Stephanus P. cum ad Pipinum, patrem Caroli M. pro justitia S. Petri, a Longobardis expetenda, venisset, per suos clericos, petente eodem Pipino, invexit, indeque usus ejus longe lateque convaluit." (Walafridus, de reb. eccl. c. 25.)

[3]) „Clerum adunavit (Chrodegangus), et ad instar cœnobii intra claustrorum septa conversari fecit, normamque eis instituit, qualiter in ecclesia: quibus annonas vitæque subsidia sufficienter largitus est, ut perituris vacare negotiis non indigentes, divinis solummodo officiis excubarent. Romanaque imbutum cantilena, morem atque ordinem Romanæ ecclesiæ servare praecepit. Quod usque ad id tempus in Metensi ecclesia factum minime fuit." (Paulus Diaconus) lib. de Episc. Metens.

[4]) „Hoc ritum composuit beatissimus Gregorius in ecclesia Romana . . . Venerunt Theotonici et composuerunt in regionem suam cantum per musicam artem secundum hoc ritum. Et sicut illorum est barbarica Theo-

Gewiß ist, daß unter Gregor II. der römische Gesang in verschiedenen Gegenden Deutschlands Eingang fand. Dieser Papst trug nämlich den Glaubensboten, die er nach Baiern sandte, auf, den dortigen Kirchengesang nach dem Muster des römischen einzurichten: „Ministris, quorum canonicam adprobaveritis promotionem sacrificandi et ministrandi, sive etiam psallendi ex figura et traditione apostolicæ et Romanæ sedis ordine tradetis potestatem etc.“ [1]) Trotz der angestrengten Bemühungen römischer Cantoren und mehrerer in Rom gebildeten deutscher Kleriker hielt es aber doch zu Anfang schwer, die römischen Gesangweisen in ihrer Reinheit unter den Deutschen einzuführen; zwar sollen sie diesen Gesang gerne und eifrig erlernt, aber wegen der ihrem Organ eigenthümlichen Rauheit und Unbeholfenheit denselben niemals mit der Reinheit und Lieblichkeit wie die römischen Sänger vorgetragen haben. Johannes Diakonus gibt hierüber in seiner Biographie Gregor's d. Gr., und nach ihm Ekkehard in seiner Lebensbeschreibung des Notker Balbulus folgende Erläuterung: „Zur Zeit des Papstes Gregor d. Gr. hatten die Deutschen sehr oft Gelegenheit, den römischen Gesang zu erlernen. Aber unter allen Völkern von Europa waren sie am wenigsten im Stande, ihn in seiner Reinheit zu begreifen; sei es nun, daß sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder daß ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren keiner sanften Modulation fähig, weil die Rauheit ihrer Kehlen diejenigen Biegungen, welche eine feine Melodie erfordert, nicht zuließen, so daß ihre widerspenstigen Stimmen nur solche Töne hervorbrachten, die dem Knarren eines von einer Anhöhe herabrollenden Lastwagens ähnlich sind, und die statt die Herzen der Zuhörer zu rühren, sie vielmehr beunruhigen [2]). Dasselbe ungünstige Urtheil fällt Johannes Pres-

---

tonica, et Guandalia, qui docti jam esse sperabant, frendebant vocibus barbarice, et pro dulcissima carmina cœperunt ululare sicut lupi. Postquam cognovit eos beatus Gregorius, misit ad eos duo ex discipulis suis qui librum ex genere vocum eos instruxerunt, quamvis permagno labore. Recte et ordinate subtilissime jam docti doctrinam perfecte tenent in regionibus suis.“ (Joannes Presbyter.)

[1]) Vergl. Capitulum ejusd. Pontif.

[2]) „Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europae gentes Germani seu Galli discere crebroque rediscere insigniter potuerunt, incorruptam

byter, indem es in der oben (Anm. 4.) erwähnten Stelle heißt: „der Gesang selbst der geschicktesten deutschen Sänger sei dem Geheul der Wölfe nicht unähnlich gewesen."

Bessern Erfolg hatten die Bemühungen des h. Bonifacius, der mehrere Gesangschulen errichtete, worin der Gregorianische Gesang gelehrt wurde; unter andern in Eichstädt, Fulda, Würzburg und Buraburg. Doch gelang es erst dem Eifer Karls des Großen, dem römischen Gesange in Deutschland und Frankreich Geltung zu verschaffen und den Ambrosianischen Gesang, der inzwischen sehr ausgeartet war, zu beseitigen[1]). Karl d. Gr. lernte nämlich bei seinen mehrmaligen Besuchen in Rom den dortigen Kirchengesang näher kennen und fand, daß die unter seinen Franken üblichen Gesangweisen, namentlich jene in Metz, vom römischen Gesange beträchtlich abwichen. Da ihm nun der römische Gesang ausnehmend wohl gefiel, so bat er den Papst Hadrian I., er möge ihm einige Sänger schicken, welche in der Gesangschule zu Metz die Leitung des Gesanges übernehmen sollten; dieser entsprach sofort seinem Wunsche und schickte ihm im Jahr 790 zwei ausgezeichnete Männer, den Petrus und Romanus, und gab jedem eine authentische Abschrift des Gregorianischen Antiphonars mit. Ueber das Schicksal und die Thätigkeit dieser römischen Sänger berichtet der St. Galler Mönch Ekkehard II., der im 11. Jahrhunderte lebte, folgendes: „Sie nahmen ihren Weg über die rhätischen Alpen, wo sie aber von so schlimmer Witterung überfallen wurden, daß Romanus am Fieber erkrankte und genöthgt war, im Kloster St. Gallen, das er nur mit Mühe erreichte, längere Zeit zu verweilen, während Petrus seine Reise

---

vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepentia, susceptae modulationis dulcedine proprie non resultant: quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis, ac obstrependo conturbat." (Joan. Diac. Vit. Greg. lib. II. c. 7.).

[1]) Eginhard sagt über Karl d. Gr.: „Legendi atque psallendi disciplinam diligentissime emendavit. Erat enim utriusque admodum peritus, quamquam nec publice legeret nec nisi submissum et in commune cantaret."

nach Metz weiter fortsetzte. Dort angelangt, beförderte Petrus eifrigst den Kirchengesang und unterrichtete die Kleriker zugleich in den Wissenschaften. Aber auch Romanus, der inzwischen wieder hergestellt wurde und mit des Kaisers Erlaubniß fortan in St. Gallen wirkte, blieb in seinen Leistungen nicht zurück. Vielmehr erhob sich zwischen den beiden Lehrern ein edler Wetteifer, der für St. Gallen wie für Metz nur sehr vortheilhaft ausfallen konnte. Wie zu Rom das Original, so wurde von Romanus auch in St. Gallen die Abschrift neben dem Altar des h. Petrus niedergelegt, und blieb hier mit aller Ehrfurcht aufbewahrt. Von nun an begann, wie Ekkehard weiter bemerkt, beinahe ganz Europa, vorzüglich aber Deutschland, nach jener Melodie und Tonschrift zu singen, wie sie im Kloster zu St. Gallen Romanus und später Notker Balbulus und andere dort angestellte Lehrer nach dem authentischen Gregorianischen Antiphonar lehrten [1]). Romanus fügte der Neumenschrift zur Erleichterung des Unterrichts und zur genauen Bestimmung von Schwäche und Stärke der Töne noch die Buchstaben des Alphabets bei [2]).

[1]) Vocabatur unus eorum (sunt verba Ekkehardi) Petrus et alter Romanus, cantuum et septem liberalium artium paginis satis admodum imbuti, et Metensem ecclesiam, ut priores adibant. Qui cum in septimo lacuque Cumano ære Romanis contrario quaterentur, Romanus febre correptus, vix ad nos usque pervenire potuit; antiphonarium vero secum, Petro renitente, vellet nollet, cum duos haberent, unum S. Gallo attulit. In brevi autem tempore, Domino se juvante, convaluit Romanus de febre. Petrus quidem pergit ad imperatorem, qui comperto de Romano, mittit celerem nuncium, qui eum si convalesceret, nobiscum stare nosque instruere juberet. Quod ille quidem Patrum hospitalitati regratiando libentissime fecit .... Deinde uterque fama volante studium alter alterius cum audisset, æmulabantur pro laude et gloria, naturali gentis suae more, uter alterum transcenderet. Memoria dignum est, quantum hac aemulatione uterque locus profecerit, et non solum in cantu, sed et in caeteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem Petrus ibi jubilos ad sequentias, quas Metenses vocant. Romanus vero contra Romane et amœne de suo nobis jubilos modulaverat." ... Abinde sumsit exordium tota fere Europa. et maxime Germania sive Teutonia, secundum modum et formam (sicut in monasterio Sancti Galli viri peritissimi ediderunt Romanus et Notkerus Balbulus, caeterique magistri juxta exemplum authentici antiphonarii Gregorii correxerunt) elegit cantare, et hunc ritum modulandi servare, quem etiam omnes usum appellaverunt." (Apud. Bolland. T. I. April. p. 582.).

[2]) Während das Antiphonar des Romanus in neuerer Zeit wieder zum Vor-

Außer dem Kloster St. Gallen ragte besonders Fulda in der Pflege und Förderung des römischen Chorals hervor; namentlich zeichnete sich hierin ein Schüler des Rhabanus Maurus, Johannes, aus[1]). Carl d. Gr. gründete zur Verbreitung und Pflege des Gregorianischen Chorals mehrere Gesangschulen; die zu Trier, Mainz, Hersfeld, Corvey, Weißenburg, Reichenau, Lyon und Paris. Auch veranlaßte er die Bischöfe, auf Concilien diese Angelegenheit zu berathen, so daß auf mehreren Kirchenversammlungen, namentlich auf der zu Aachen und Thionville die Einführung und Reinerhaltung des Gregorianischen Chorals durch besondere Verordnungen eingeschärft wurde. Einen gleichen Eifer für den römischen Kirchengesang bewies Ludwig der Fromme und Karl der Kahle.

§ 63.

Allmähliges Verschwinden des Gregorianischen Chorals aus den Kirchen.

Der Gregorianische Choral, von der Kirche als ein heiliges Vermächtniß aufbewahrt und mit aller Sorgfalt gepflegt, behauptete sich durch eine Reihe von Jahrhunderten in der gesammten christlichen Welt und übte allenthalben seine wunderbare Macht auf die Gemüther der Gläubigen. Zahllos sind in der That die Herzen, die aus diesem himmlischen Gesang Trost und Erhebung, Frieden und Seligkeit, Nahrung und Stärke geschöpft haben. In der schönsten Blüthezeit der Kirche entstanden, hielt er sich so lange rein und ungeschmälert, als gläubiger Eifer, frommer Sinn, Einfalt der Sitten in der Kirche blühten. Aber von der Zeit an, wo Lauheit, Gleichgültigkeit und weltlicher Sinn einzureißen begannen, sah man auch den ehrwürdigen Choral mehr und mehr verweltlichen, oder aus den Kirchen schwinden. Anfangs vom Geist der Zeit zersetzt und in modernem Sinne umgewandelt, ward er später von der Neuerungssucht größtentheils beseitigt. Dieser Verfall begann bereits im fünfzehnten

---

schein kam, ist hingegen das des Petrus schon seit dem dreizehnten Jahrhundert verschwunden (vergl. § 89.).

[1]) Joannes monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus insignis; qui et plura scripsit, et cantum ecclesiaticum primus apud Germanos varia modulatione composuit.“ Trithemius. (L. I. c. 3.)

Jahrhunderte; im sechszehnten trat er noch entschiedener zu Tage; im siebzehnten nahm er so überhand, daß mit Ausnahme weniger Theile der Gregorianische Choral aus allen Kirchen verschwand. Besonders waren es zwei Gesanggattungen, welche den Choral verdrängten: der Kirchengesang in der Muttersprache und der figurirte Kirchengesang mit der Instrumentalmusik. In den Pfarrkirchen auf dem Lande traten deutsche Lieder an die Stelle des Chorals, in den größeren Kirchen der Städte und Klöster der figurirte Gesang und die Instrumentalmusik. In Folge dieser vermeintlichen Verbesserung, fiel in der heiligen Messe ein Choralgesang um den andern weg, z. B. für Graduale, Tractus, Offertorium, ferner für das Gloria, Credo, Agnus Dei ꝛc. Ueberdieß gingen dem Choral ganze Abtheilungen in der Festordnung verloren, so die Vespern am Vorabende hoher Feste, die Weihnachtsmetten, die Metten an den drei letzten Tagen der Charwoche, der Choral beim Requiem am Allerseelentag. — Nur einzelne Intonationen des Gregorianischen Chorals, wie das Gloria, Credo, die Melodien für die Orationen, Episteln und Evangelien, für Pater noster und die Präfation, die Psalmengesänge der Vesper haben sich bis heute in der Kirche erhalten, — also beiläufig dasselbe was vom Priester in der heiligen Messe gesungen wird, und die Vespergesänge. Aber auch diese wenigen Theile, die man vom Gregorianischen Choral beibehielt, sind nicht mehr in ihrer ursprünglichen ungetrübten Reinheit vorhanden, die Melodien wurden vielmehr im Laufe der Zeit vielfach verändert und umgestaltet (verunstaltet), so daß kein Land, ja fast keine Diözese mit der andern völlig übereinstimmt[1]). Gegen diese Neuerung haben sich freilich zu allen Zeiten tadelnde Stimmen erhoben und den Wunsch nach Wiederherstellung des römischen Chorals laut werden lassen. Allein diese Zurückführung des Chorals auf seine ursprüngliche Reinheit hat ihre großen Schwierigkeiten; denn das Antiphonale, welches der h. Gregor am Altare des heil. Petrus aufhieng, gieng verloren; ebenso sind die wenigen Abschriften, welche unter Karl d. Gr. von demselben gefertigt wurden, abhanden gekommen. Zwar wurde das Bruchstück

[1]) Wie sehr weicht z. B. der Mainzer Choral vom Trierer oder Kölner ab; in einer andern Diöcese hat man in neuerer Zeit begonnen die Epistel, statt zu singen, monoton zu lesen!

einer solchen Abschrift (die des Romanus) vor Kurzem in der Bibliothek zu St. Gallen aufgefunden[1]); aber es ist in der alten Notenzeichnung, den sogenannten Neumen, geschrieben, die jetzt kaum zu entziffern sind, da ihre Bedeutung nicht einmal den Alten genau bekannt war. Am besten kann man sich noch aus dem römischen Chorale Raths erholen, denn dieser hat trotz einzelner Abweichungen im Allgemeinen den Grundcharakter des Gregorianischen Chorals am treuesten bewahrt. Auch wurde auf Anordnung des Papstes Gregor XIII. vom berühmten Palestrina und seinem Schüler Giudetti eine Revision und Läuterung des römischen Chorals im Geiste des Gregorianischen veranstaltet (1582). Aus diesem Werke sowohl wie aus den später hinzu gekommenen Verbesserungen läßt sich der Gregorianische Gesang am besten wieder herstellen; wenigstens ließe sich dieß bezüglich der Hauptbestandtheile desselben bewerkstelligen, nämlich: der Gesänge für das Ordinarium Missæ, das Kyrie, Credo, Agnus Dei etc., denn bei aller sonstigen Verschiedenheit der einzelnen Choralbücher stimmen sie doch in diesen Hauptpunkten noch am meisten miteinander überein, was zu der Annahme berechtigt, daß diese Theile am wenigsten Veränderungen im Laufe der Zeit erlitten haben. Weit schwieriger ist es, die übrigen Gesänge z. B. für Graduale, Offertorium, Tractus, Communion auf ihren ursprünglichen Grundcharakter zurückzuführen[2]). Diese letzteren sind indessen heute noch entbehrlich und können durch andere klassische Gesänge in lateinischer oder deutscher Sprache ersetzt werden.

III.

Das Kirchenlied.

§ 64.

Klassische Kirchenlieder in lateinischer Sprache.

Außer dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesang wurde die Kirche in den alten glaubensvollen Zeiten noch mit einer Menge

---

[1]) Pater Lambilotte hat hievon eine prachtvolle Ausgabe veranstaltet. (Vergl. § 88.)

[2]) In neuerer Zeit hat sich besonders der Kardinal-Erzbischof von Mecheln um Wiederaufnahme und Verbesserung des Gregorianischen Chorals verdient

heiliger Gesänge, die aus demselben Geiste entsprungen, in Rücksicht auf Text und Melodie als klassische Muster für alle Zeiten gelten und den eigentlichen Kern des kirchlichen Volksgesanges bilden. Ohne irgend eine Absichtlichkeit und Berechnung sind diese Lieder in aller Einfalt und Unschuld aus gläubig ergriffener Seele hervorgegangen und offenbaren eine Fülle der Gedanken, eine Tiefe und Kraft der Empfindung, wie nur der göttliche Geist sie einhauchen kann. Von künstlerischem Bestreben ist in diesen Liedern nirgends eine Spur; sie sind nichts als Andacht und Gefühl; vom Geiste Gottes ausgegangen fließen sie wieder auf Gott zurück, ihn darzustellen und zu preisen — das allein ist ihre große reine Absicht; überall tritt uns die Kraft des Glaubens, Gluth der Andacht, kindliche Einfalt und Demuth entgegen. — Und wie der Text, so auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Text entstanden ist; und man kann nur dann die Macht dieser Lieder vollkommen fühlen und von ihrem Inhalt ergriffen werden, wenn man sie singen gehört; ohne diese begleitenden Töne, die das Wachsen und Vergehen, Fortschreiten und Innehalten der Empfindung ausdrücken, würde manches nur halb begriffen. In allen diesen Liedern schmiegt sich die Melodie aufs innigste an den Inhalt an; der hohen Einfalt und Kraft der Gedanken und Empfindungen entspricht die Einfalt und Kraft des Gesanges; es sind wahrhaft heilige Melodien, kunstlos aus der Seele strömende Klänge, die gleichsam von himmlischen Chören gesungen aus der ewigen Welt zu uns herübertönen. Und obgleich in all diesen Liedern derselbe Grundakkord wiedertönt, so drücken sie doch eine Manchfaltigkeit der Gefühle aus, die allen Bedürfnissen des menschlichen Herzens entspricht; all die Gefühle der Andacht und Anbetung, der Hoffnung und Zerknirschung, des Reueschmerzes und der Seligkeit, welche der Text ausspricht, finden wir noch ergreifender in der Melodie ausgeprägt. Die Einen dieser Gesänge erfüllen unsere Seele mit heiligem Schauer, die Anderen erheben das Gemüth zu heiliger Begeisterung und tiefster Anbetung des Unendlichen; die

---

gemacht; großen Werth hat das unter seinen Auspicien hervorgetretene Werk von Jansen, „Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges“ (übersetzt und bearbeitet von Smetting, Kaplan in Bilk, bei Schott in Mainz, 1845). Rühmliche Anerkennung verdienen die Bemühungen des P. Lambilotte um Wiederherstellung des Greg. Chorals.

Einen erschüttern die Seele zur Reue, Demuth und Zerknirschung, die Anderen lassen uns den Frieden und die Seligkeit eines heiligen Lebens ahnen; die Einen durchbeben unser Gemüth mit heilsamem Schrecken vor dem ewigen Richter, die Anderen erwecken in uns seliges Verlangen nach der ewigen Heimath. Bald glauben wir in den Todtengesängen den dumpfen Wiederhall des Grabes zu vernehmen, bald in den Marianischen Liedern himmlische Geister zu hören, die das Lob der heiligen Jungfrau preisen. Daher haben sie auch alsbald nach ihrem Entstehen allenthalben in der Christenheit die freudigste Aufnahme gefunden und waren den Gläubigen zur Erbauung und Erhebung gleichsam vom Himmel gegeben. Und wie sie seither die Gläubigen erhoben und gestärkt haben, bieten sie für alle Zukunft eine unversiegbare Quelle der Erhebung und Erbauung und werden ewig frisch und blühend fortleben. Herder sagt hierüber: „Jene heiligen Hymnen und Psalmen, die Jahrtausende alt und bei jeder Wirkung noch neu und ganz sind, welche Wohlthäter der armen Menschen sind sie gewesen! Sie giengen mit dem Einsamen in seine Zelle, mit dem Gedrückten in seine Kammer, in seine Noth, in sein Grab; da er sie sang, vergaß er seiner Mühe und seines Kummers; der ermattete Geist bekam Schwingen in eine andere Welt zur Himmelsfreude. Er kehrte stärker zurück auf die Erde, fuhr fort, litt, duldete, wirkte im Stillen und überwand — was reicht an den Lohn, an die Mitwirkung dieser Lieder"; und an einer anderen Stelle: „Schwerlich wird jemand sein, der z. B. im Gesange das Prudentius: „Jam mœsta quiesce querela" nicht von rührenden Tönen sein Herz ergriffen fühlte; dem der Todtengesang „Dies iræ" nicht Schauder einjagte, den so viel andere Hymnen, jeder mit seinem Charakter bezeichnet, z. B. Veni redemptor gentium; Vexilla regis prodeunt; Salvete flores martyrum; Pange lingua gloriosi u. s. f., nicht in den Ton versetzten, den jeder Hymnus will und in seiner demüthigen Gestalt mit all seinen kirchlichen Idiotismen mäßig gebietet"[1]).

Die bekanntesten Kirchenhymnen sind vom heiligen Chrysostomus, Synesius, Ambrosius, Hilarius von Poitiers, Aure-

---

[1]) Herder „über die christlichen Hymnen", ferner „über die Wirkung der christlichen Poesie auf die Völker."

lius Prudentius, Coelius Sedulius, Gregor d. Gr., Venantius Fortunatus, Theodulph, Bernhard von Clairvaux, Thomas von Aquin, Bonaventura, Jacapone da Todi, Thomas von Celano.[1])

§ 65.

Das Te Deum laudamus und Gloria.

(Der h. Ambrosius und Hilarius.)

Unter den christlichen Hymnen nimmt das Te Deum in Rücksicht auf Alterthum und kirchlichen Werth unstreitig den ersten Rang ein; dieser erhabene Lobgesang, dessen feierlich majestätischen Töne einst triumphirend durch die Wälder der heidnischen Sachsen schallten und die nun schon seit fünfzehnhundert Jahren von einem Ende der katholischen Welt zum andern wiederhallen, wird dem heiligen Ambrosius, Bischof in Mailand, zugeschrieben, und daher der Ambrosianische Lobgesang genannt. Eine alte fromme Ueberlieferung bezeichnet ihn als einen momentanen, improvisirten Erguß religiöser Begeisterung, oder vielmehr als ein auf wunderbare Weise durch göttliche Inspiration entstandenes Werk. Als nämlich der nachmalige Kirchenvater Augustinus vom Heidenthum zum Christenthume bekehrt und vom heil. Ambrosius getauft wurde, sollen beide während der Taufhandlung (in der Osternacht des Jahres 387) ohne vorhergegangene Rücksprache, wie aus göttlicher Eingebung vor der versammelten Kirchengemeinde diesen Hymnus Vers für Vers abwechselnd miteinander gesungen haben; und zwar habe Ambrosius angefangen, Augustinus erwidert; auf solche Weise sei der ganze Hymnus zu Stande gekommen; am Schlusse habe der h. Augustinus die Worte beigefügt: „In te speravi Domine“ (Auf dich hoffen wir, o Herr!) Diese Ueberlieferung wurde von dem Bischofe Dazius in seiner Chronik von Mailand mitgetheilt (I. p. 11), woraus der Kardinal Bellarmin sie schöpfte und nacherzählte. Andere schreiben zwar das Te Deum dem heil. Ambrosius zu, ohne jedoch die Art seiner Entstehung im Sinne der gedachten Ueberlieferung zu deuten.

---

[1]) In der Abhandlung über die christliche Poesie hat man mehr den poetischen, hier mehr den melodischen Werth der Kirchenhymnen in's Auge gefaßt.

Manche hingegen ziehen nicht nur die Authentizität dieser Ueberlieferung, sondern überhaupt die Autorschaft des Ambrosius in Zweifel und schreiben den Lobgesang entweder dem Hilarius von Poitiers oder dem Athanasius, Bischof von Alexandrien († 373), oder dem Bischof Nicetius von Trier (535) zu.

Wie dem auch sei, so darf man von diesem Hymnus — der, während so vieles Andere gewechselt und gewandelt, in seiner erhabenen Größe, in seiner durchdringenden, erschütternden Gewalt so viele Jahrhunderte durchtönt, in ewiger Jugend immer derselbe an Macht und Gewalt geblieben ist — wohl annehmen, daß er aus übernatürlicher Erleuchtung hervorgegangen. Hat ja auch Palestrina von einer seiner besten Kompositionen ausgesagt, er habe sie vorsingenden Engeln nachgeschrieben[1]). Jedenfalls war das Te Deum in seiner jetzigen Gestalt schon im 6. Jahrhundert vorhanden, da der h. Benediktus († 543) dasselbe in seine Ordensregel aufgenommen und zu singen vorgeschrieben; es heißt nämlich Cap. 11: „nach dem vierten Responsorium beginnt der Abt das Te Deum laudamus.“ Im achten und neunten Jahrhundert pflegte man es bereits bei öffentlichen Feierlichkeiten, z. B. bei Krönungen und Kirchenversammlungen zu singen; so wurde es unter andern bei der Krönung Karls von Lothringen (869), ebenso bei der Kirchenversammlung zu Tribur gesungen; es heißt am Schlusse der Akten des Concils: „Die kirchlichen Oberen sangen Gott und den Fürsten Lobgesänge und stimmten den Lobgesang Te Deum an; und hier wurde die Kirchenversammlung aufgelöst.“ Auch wurde schon im achten Jahrhundert eine deutsche Uebersetzung davon gefertigt. (Siehe Hymn. vet. eccl. XXVI. int. theolog. ed. Jac. Grimm.)

Außerdem werden dem h. Ambrosius noch eine Menge anderer Kirchenhymnen zugeschrieben; so viel sich aber aus den Schriften des h. Augustinus und des Cassiodorus entnehmen läßt, rühren nur folgende zwölf unzweifelhaft von Ambrosius her:

„Splendor paternæ gloriæ.“ — Glanz von des Vaters Herrlichkeit.
„Creator alme siderum.“ — Gott, Schöpfer, hochgebenedeit.
„Aurora cœlum purpurat.“ — Der Himmel glüht im Morgenduft.
„Aeterne rerum conditor.“ — Weltschöpfer, Gott, deff'n ew'ge Macht.
„Aeterna cœli gloria.“ — Des Himmels Zier von Ewigkeit.

[1]) Görres, Mystik.

„Deus qui cœli lumen es.“ — Du ew'ger Lichtquell, Einigkeit.
„Deus creator omnium.“ — Gott, Schöpfer aller Dinge.
„Jam sol recedit igneus“ (umgebildet in „O lux beata Trinitas“)
— O Licht, sel'ge Dreifaltigkeit!
„Veni redemptor (omnium) gentium.“ — Komm', Heiland, Retter aller Welt.
„Somno refectis artubus.“ — Erquickt vom Schlaf die Glieder.
„Concors paterni luminis.“ — Beseelt vom Licht des Vaters.
„Tu Trinitatis unitas.“ — Du Einheit der Dreifaltigkeit.[1])

Von den folgenden bekannten Hymnen, die gleichfalls von Einigen dem h. Ambrosius zugeschrieben werden, ist es ungewiß, ob sie von ihm herrühren: „Jam Christus astra ascenderat,“ Gen Himmel aufgefahren schon. „Deus tuorum militum,“ Gott, deiner Streiter Preis und Lohn. „Aeterna Christi munera,“ Die Wonnen ew'ger Seligkeit. „Nunc sancte nobis spiritus,“ O heil'ger Geist vom höchsten Thron. „Rerum creator optime,“ Allgüt'ger Schöpfer, neige dich. „Nox atra rerum contegit.“ „Verbum supernum prodiens.“ „Summæ parens clementiæ.“ „Jesu corona celsior“ u. a. m.

Ein gleich großes Verdienst um das Kirchenlied wie der heil. Ambrosius erwarb sich Hilarius, Bischof von Poitiers († 368); wie jener, so bediente sich auch Hilarius für seine Hymnen der Odenform und des Reimverses mit der Reimstrophe; nur ist der Reim und die Strophe noch nicht bestimmt ausgeprägt und regelmäßig wiederkehrend. Beide sind sonach als die eigentlichen Gründer der später beibehaltenen und weiter ausgebildeten Hymnenform zu betrachten[2]). Hilarius hinterließ mehrere treffliche Hymnen, die

[1]) Uebesetzung nach Schlosser.

[2]) Der Reim ist keineswegs, wie früher behauptet wurde, aus dem Arabischen entlehnt und der lateinischen Sprache erst bei ihrem Absterben eingepfropft worden. In der römischen Kunstpoesie findet er sich allerdings nicht vor, aber in der römischen Volkspoesie, und lebte in der lingua rustica als Eigenthum des Volkes fort. Aus dieser haben ihn die christlichen Hymnendichter entnommen, da sich die altklassischen Versmaße für christliche Ideen weniger geeignet erwiesen. Der Reimvers ist in mehreren auf uns gekommenen Denkmälern seit dem 3. Jahrhundert (um's Jahr 270) nachweisbar (vgl. Santen zu Terentianus Maurus S. 205). In den ältesten Hymnen erscheint der Reim noch nicht regelmäßig wiederkehrend, sondern fehlt oft stellenweise, erst in den spätern ist er schärfer ausgeprägt und die strophische Gliederung vollendeter.

zu allgemeinem Gebrauch in der Kirche gelangten; die bekanntesten zu uns herab gekommenen sind: das herrliche Pfingstlied „Beata nobis gaudia,“ der erhebende Morgengesang „Lucis largitor splendide“ und „Jesus refulsit omnium.“ Außer diesen wird dem heil. Hilarius von Einigen noch der sogenannte hymnus angelicus, das „Gloria“ zugeschrieben. Der Eingang dieses Hymnus besteht aus dem Lobgesang, welchen die himmlischen Heerschaaren in der heiligen Nacht bei der Geburt des Heilandes anstimmten, „Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis“ Luk. 2, 13—14. Hiezu wurde später noch ein Anhang beigefügt, woraus das Gloria in seiner heutigen Ausbildung entstand. Hilarius ist aber nicht der Verfasser, sondern nur der Uebersetzer dieses Anhangs; denn schon lange vor Hilarius war im Orient der Hymnus δοξα ᾿εν ῾υψίστοις ϑεῶ unter dem Namen der „großen Doxologie“ bekannt, und rührt von einem unbekannten Verfasser aus der orientalischen Kirche her. Hilarius hat es sodann ins Lateinische übertragen und im Abendlande verbreitet. Das Gloria ohne seinen spätern Zusatz wurde schon in den ersten christlichen Zeiten vom Volke vor der Kommunion gebetet, wie aus den apostolischen Constitutionen (Cap. 5) zu ersehen. Im fünften Jahrhundert gab der Papst Symmachus die Verordnung, daß die Bischöfe an jedem Sonntage und an den Festen der Martyrer in der h. Messe das Gloria anstimmen sollten; und Gregor d. Gr. verordnete, daß die übrige Geistlichkeit es nur am heiligen Osterfeste in der Messe beten solle. Wie wir aber aus den Bestimmungen einer im Jahr 1307 zu Köln abgehaltenen Synode ersehen (Cap. 2), war es im 13 Jahrhunderte nicht mehr Vorrecht für einzelne Geistliche, sondern Vorschrift für alle Priester, das Gloria in der h. Messe an hohen Festen zu singen.

Der Ambrosianische Lobgesang.

(Uebersetzung aus dem achten Jahrhundert.)

Te Deum laudamus,	Thih cot lobemes
Te Dominum confitemur	Thih truhtnan gehemes
Te æternum Patrem	Thih euuigan fater
Omnis terra veneratur.	eo fiuuelich erda uuirdit.
Tibi omnes angeli: tibi cœli,	Thir alle angila, thir himila,
Et universæ potestates.	inti alle fiuualtido;
Tibi Cherubim et Seraphim:	Thir cerubyn inti seraphin
Incessabile voce proclamant.	unbillib anlucheru stimmo forharent,

Sanctus, sanctus, sanctus,	Uuiher, uiher, uiher
Dominus Deus Sabaoth!	truhtin cot herro!
Pleni sunt cœli et terra:	Follíu ſint himila, inti erda
Majestatis gloriæ tuæ.	thera maginchrefti tiuriba thinera.
Te gloriosus Apostolorum chorus,	Thih tiurlicher potono cart,
Te prophetarum laudabilis numerus,	thih uuizagono loplichiu ruaua,
Te Martyrum candidatus	thih urchundono kaſconnot
Laudat exercitus.	lobot heri.
Te per orbem terrarum,	Thih thurah umbiuurft erdono
Sancta confitetur ecclesia,	uuichiu gihit ſamanunga,
Patrem immensæ majestatis,	Fater ungimezenera meginchrefti,
Venerandum tuum verum et unicum Filium	erhaft thinan uuaran einagun ſun,
	uuichan auh troſt atum.
Sanctum quoque paraclitum spiritum.	
Tu Rex gloriæ Christe,	Thu chuninc thera thiuriba chriſt
Tu Patris sempiternus es filius.	thu fateres ſimbliger piſt ſun,
Tu ad liberandum suscepturus hominem:	thu za arloſanne antfingi mannan
Non horruisti virginis uterum.	ni leitlichetos thera magibi ref.
Tu devicto	Thuh ferihtemo
Mortis aculeo	todes angule
Aperuisti credentibus	intati calaupentem
Regna cœlorum.	richi himilo.
Tu ad dexteram sedes:	Thu za zeſuun cotes ſizis
In gloria Patris	in tiuribu fateres,
Judex crederis esse venturus.	ſuanari kelaupanne piſt ueſan chunftiges.
Te ergo quæsumus	Thi avur pittemes:
Tuis famulis subveni:	thinem ſchalchun hilf,
Quos pretioso sanguine redemisti.	thea thiuremo pluate archauftos.
Aeterna fac cum sanctis tuis	Euuigero tua mit unichem thinem
In gloria numerari.	tiuribu lonot.
Salvum fac populum tuum, Domine:	Kehaltan tua folch thinaz, truchtin
Et benedic hæreditati tuæ.	inti wola ſage erbe thinemu,
Et rege eos: et extolle illos	inti rihti ſiu inti erhebi ſiu
Usque in æternum.	unzi in euuin.
Per singulos dies, benedicimus te.	Thura einluze taga uuela quedeanes thih
Et laudamus nomen tuum	inti lobemes namun thinan
In sæculum: et in sæculum sæculi.	in uueralt inti in uueralt uueralt.
Dignare Domine die isto:	Kinuerdo, truhtin, tage deſamo
Sine peccato nos custodire.	ana ſunta unſih kihaltan.

Miserere nostri Domine	Milti unser, truhtin
Miserere nostri.	Milti unser:
Fiat misericordia tua, Domine super nos:	Si miltida thiniu ubar unsih
Quemadmodum speravimus in te.	thiuh mezu uuantunnes in thih.
In te Domine speravi:	In thih, truhtin, uuanta
Non confundar in æternum.	in sih kiscentit in euuin[1]).

§ 66.

Die Kirchenlieder vom fünften bis neunten Jahrhundert.

Das Beispiel des heiligen Ambrosius und Hilarius fand vielfache Nachahmung. Für alle kirchlichen Zeiten und Feste traten jetzt Lieder von eben so erhebendem, erbaulichem Inhalt, wie von ergreifenden, wohlklingenden Melodien hervor, von denen die meisten kirchliche Sanction erhielten und allgemeine Aufnahme fanden. Besonders that sich Aurelius Prudentius (348) als geistlicher Liederdichter hervor. Dieser erste und größte Dichter der christlichen Vorzeit, der sich auch in andern Dichtgattungen mit vielem Glücke versuchte, verfaßte eine Menge der trefflichsten Hymnen, die in seinem liber cathemerinon enthalten sind. Unter denen, die zu kirchlichem Gebrauch gelangten, verdienen besonders folgende genannt zu werden:

Salvete flores martyrum. — Für den Tag der unschuldigen Kinder.
Jam mœsta quiesce quærela. — Todtengesang.
Ales diei nuntius. — Morgengesang.
Nox et tenebræ et nubila. — Abendhymnus.
Lux ecce surgit aurea. } Weihnachtsgesänge.
Corde natus ex parentis. }
Quicumque Christum quæritis.
O sola magnarum urbium.
Da puer plectrum.

Ein anderer christlicher Dichter, Coelius Sedulius († 450), verfaßte den bekannten jetzt noch in der Kirche üblichen Weihnachts-Hymnus „A solis ortus cardine", ferner das Lied „Herodes hostis impie". Der erstere wurde vom Mönch Johann von Salzburg

[1]) Der Ambrosianische Lobgesang ist in formeller Beziehung kein Hymnus im strengen Sinne des Worts, es fehlt ihm der typische Strophenbau und schematische Rhythmus, er nähert sich mehr dem Canticum und hat viele Aehnlichkeit mit den Notker'schen Sequenzen.

(14. Jahrh.) ins Deutsche übertragen, „von anegang der sunne clar." Vom heiligen Augustinus († 430) stammt der feierliche, jetzt noch bei der Weihe der Ostertage gebräuchliche Hymnus „Exultet jam angelica turba." Ferner der Lobgesang „Cum Rex gloriæ Christe."

Unter den Hymnendichtern der Vorzeit glänzt aber insbesondere der h. Gregorius d. Gr. hervor, der sich um die Verbesserung des Kirchengesanges so ausgezeichnete Verdienste erworben. Bewundern wir im Choral die Größe seines musikalischen Talents, so zeugen seine Hymnen von ebenso hoher poetischer Begabung und gehören zu dem Besten, was die altchristliche Lyrik aufzuweisen hat. Selbst Luther hat dieß anerkannt, indem er seinen Hymnus „Rex Christe factor omnium" für den besten des Alterthums erklärte und mehrere andere in's Deutsche übertrug. Die bekanntesten Hymnen des h. Gregor sind:

Te lucis ante terminum.
Da pacem Domine.
Nocte surgentes vigilemus omnes.
Lucis creator optime.
Maria castis oculis.
Audi benigne conditor.
Magno salutis gaudio.

Außerdem wird ihm der bekannte Hymnus „Veni creator spiritus" zugeschrieben, den Andere dem h. Ambrosius oder Karl d. Gr. beilegen; die letztere Annahme ist indessen durch nichts begründet. Von Venantius Fortunatus († 610) rührt das allbekannte Passionslied „Vexilla regis prodeunt" her mit der Strophe „O Crux ave spes unica"; ebenso der Hymnus „Quem terra, pontus sidera." Auch soll von ihm der Festhymnus „Pange lingua gloriosi prælium certaminis" verfaßt sein, den Andere dem Mamertus Claudius zuschreiben. — Im achten Jahrhundert erwarb sich besonders Theodulph, Bischof von Orleans, hohe Verdienste um den Kirchengesang; er verfaßte mehrere werthvolle Kirchenlieder; das bekannteste ist das für den Palmsonntag bestimmte „Gloria laus et honor"; der Siegeszug des Heilandes und das Frohlocken der Bewohner Jerusalems wie der himmlischen Heerschaaren ist hier in ergreifender Weise besungen. Ein besonderer Vorfall soll Veranlassung zur kirchlichen Aufnahme dieses Hymnus gegeben haben. Theodulph wurde

fälschlicherweise einer Verschwörung gegen Kaiser Ludwig den Frommen angeklagt; als nun am Palmsonntage die Prozession, an welcher auch Ludwig Theil nahm, an dem Gefängnisse Theodulph's vorüberzog, stimmte dieser obigen Gesang an, der den Kaiser so tief rührte, daß er den Bischof in seine Diözese entließ und den Wunsch zu erkennen gab, es möchte dieser Hymnus jedes Jahr bei der Palmprozession gesungen werden.

Unter Karl dem Großen that sich besonders der gelehrte Paul Warnefried (Paulus Diakonus), der sich um Hebung und Beförderung des kirchlichen Lebens so sehr verdient machte, als Hymnendichter hervor; er verfaßte mehrere Lobgesänge auf die Heiligen, unter andern den Hymnus „Ut queant laxis resonare fibris“ (auf den Tag Johanns des Täufers), und „Fratres alacri pectore“ (auf das Fest des h. Benediktus). Der berühmte Abt zu Fulda und Erzbischof zu Mainz, Rhabanus Maurus, trat mit mehreren geistlichen Liedern in lateinischer und deutscher Sprache hervor; unter den ersteren gelangten zu kirchlichem Gebrauche: „Christe sanctorum decus Angelorum“, „Te splendor et virtus Patris“, „Festum nunc celebre, magnaque gaudia“.

In der orientalischen Kirche ließ sich außer Chrysostomus, Synesius, Ephrem, Gregor von Nazianz und Basilius insbesondere Johannes Damascenus (†780) die Beförderung des Kirchengesanges angelegen sein, wobei er den Gregorianischen Choral zu Grunde legte; auch verfaßte er mehrere Kirchenlieder, die in der orientalischen Kirche allenthalben Eingang fanden; so namentlich ein Loblied auf die Geburt des Heilandes, und mehrere Lieder zum Gebrauch beim Todtenamte. Was die äußere Form der während dieser Periode verfaßten Hymnen betrifft, so finden wir im Vergleich zu den Hymnen des h. Ambrosius und Hilarius einen beträchtlichen Fortschritt; die strophische und metrische Gliederung dieser Lieder ist kunstmäßiger entwickelt, die Strophe und der Reim bestimmter ausgeprägt und gleichmäßig durchgeführt; überhaupt das Kunstmäßige der altklassischen Poesie mit dem Volksthümlichen der christlichen glücklich vereinigt [1]).

---

[1]) Siehe hierüber die „geistliche Poesie“ § 9—14.

Vexilla Regis prodeunt,
Fulget Crucis mysterium,
Quo carne carnis conditor
Suspensus est patibulo.

Quo vulneratus insuper
Mucrone diro lanceæ,
Ut nos lavaret crimine
Manavit unda et sanguine.

Impleta sunt, quæ concinit
David fideli carmine,
Dicens: in nationibus
Regnavit a ligno Deus.

Arbor decora et fulgida,
Ornata Regis purpura,
Electa digno stipite
Tam sancta membra tangere.

Beata, cujus bracchiis
Secli pependit pretium;
Statera facta corporis
Prædamque tulit tartari.

O crux, ave, spes unica!
Hoc passionis tempore,
Auge piis justitiam,
Reisque dona veniam.

Te, summa Deus Trinitas,
Collaudet omnis spiritus:
Quos per crucis mysterium
Salvas, rege per sæcula.

§ 67.

Die Sequenzen, ihre Melodien, ihr Verhältniß zu den Hymnen.

Im neunten Jahrhundert entstand eine neue Art Kirchenlieder, die von den Hymnen wesentlich verschieden sind; sowohl in der Gesangweise, wie in der metrischen und rhythmischen Einrichtung — die sogenannten *Sequenzen* oder *Prosen*. Sie wurden an hohen Festtagen nach dem Graduale unmittelbar vor dem Evangelium gesungen und traten an die Stelle der *textlosen* Jubilation des Alleluja. Um über Ursprung und Bedeutung der Sequenzen ins Klare zu kommen, ist es nöthig den Gradualgesang näher ins Auge zu fassen. Das Graduale, responsorium graduale oder gradale, ist ein Responsoriengesang, welcher nach Verlesung der Epistel während der Vorbereitung des Diakons zum Evangelium von zwei Sängern intonirt und vom ganzen Chor (Gesammtgemeinde) fortgesetzt wurde. Man nannte ihn deßhalb Graduale, d. h. Stufen- oder Staffelgesang, weil die betreffenden Sänger beim Intoniren an der Stufe des Ambon's (erhöhten Platzes) standen. Der Ursprung dieses Gesanges datirt sich von den Zeiten der Apostel; schon in der Urkirche war es üblich, nach der Lesung (lectio) eines Abschnittes aus dem Alten oder Neuen Testamente einen Responsorialpsalm abzusingen;

und zwar wurde in der alten Kirche, wie aus einer Homilie des h. Chrysostomus über den 125. Psalm erhellet, ein ganzer Psalm gesungen[1]). Bald fing man aber an, den Psalm nicht mehr ganz abzusingen, sondern nur einige ausgewählte Verse, die man responsum graduale nannte. Diese Abkürzung des Gradualpsalms war schon zu Gregor's d. Gr. Zeiten eingeführt und man bediente sich hiezu jetzt nicht mehr allein der Psalmen, sondern auch anderer Texte der h. Schrift. Im neunten Jahrhunderte wurden die Gradual-Responsorien auf Einen Vers reduzirt, der mehrmals wiederholt wurde. An hohen Festtagen hingegen, wurde statt der öftern Wiederholung des Verses das Alleluja gesungen. Dieser Allelujagesang war, wie der gelehrte Kardinal Thommasius nachgewiesen, gleichfalls ein Responsoriengesang, der von einem Sänger angestimmt und vom Chor mindestens dreimal wiederholt wurde[2]). Was die Gesangweise des Alleluja betrifft, so wurde es mit einem Neuma oder Pneuma (Jubelruf) gesungen, d. h. mit einem melismatisch gedehnten Nachlaut der letzten Sylbe ja; deßhalb von den Liturgen und Musikern des Mittelalters „Pneuma oder Neuma" genannt, weil es der Erguß einer lebhaften, feierlichen Freude ausdrückt, die sich nicht in Worten, sondern mehr in einer Art von Jubel zu erkennen gibt. „Est autem neuma, seu jubilus, ineffabile gaudium, seu mentis exultatio habita de æternis ... et fit neuma in unica et finali littera Anti-

---

[1]) Vergl. § 58.

[2]) Hinc (Cassiodor. in tit. psalm. CIV.) discimus 1. ad cantores pertinere ut præcinant Alleluja. 2. id ipsum responsum ab Aula, sive toto Ecclesiæ cœtu, ut etiam indicat Sozomenus, totius autem cœtus loco, sola schola cantorum postea respondere cœpit. 3. usurpatos jam olim in ejus cantu tropos, seu Neumata, hoc est varias notas musicas quæ bene multæ reperiuntur in antiquis codd. in ultima syllaba vocis Alleluja: cujus postremæ syllabæ longam decantationem, cum nihil interea exprimeretur præter unicam litteram, Jubilum vel sequentiam nostri apellavere majores. Itaque ritus hymni Alleluja iidem sunt, ac qui responsorii gradalis. Unus cantor Alleluja canebat sine casula sive planeta stans in gradu ambonis, conversus ad orientem: tum schola sive chorus cantorum statim illud repetebat. Mox cantor versus unum, quandoque duos, ut Domin. II. Adventus et die Paschatis solus cantabat: et post singulos quosque versus semper scola sive chorus Alleluja recinebat. Hinc fit ut unicum Alleluja ter saltem diceretur semper; id quod olim actitatum puto: etiamsi duo dicerentur Alleluja, ut Paschali tempore... Thommasii opera Tom. V, p. 26—28.

phonæ, ad notandum, quod laus Dei ineffabilis et incomprehensibilis est". (Durandus. Rationale div. officii lib. V, c. 2. n. 32. Gerbert I, p. 408). Da nun diese Jubelmodulationen, oder textlose Melodien eine bloße Fortsetzung des Alleluja waren und diesem folgten, so nannte man sie „Sequentiä".

Im neunten Jahrhundert, beiläufig um's Jahr 860, fing man an, diesen textlosen Melodien besondere Texte oder Melodien unterzulegen, die man gleichfalls „Sequenzen" nannte, weil sie an die Stelle der seither üblichen Allelujasequenzen traten und ihrer Melodie folgten. „Sunt quidem his sequentiis (den textlosen Jubilationen oder Neumen des Alleluja) aliæ subsistutæ, cantiones nimirum rhythmis in Dei et sanctorum laudes compositæ, et appellantur sequentiæ, quoniam sequuntur melodiam quæ est in Alleluja" Gerbert I, 408. Oder man nannte sie auch „Laudes", weil sie Lobpreisungen Gottes, der Mutter Jesu und der Heiligen enthielten. — Als Erfinder dieser Sequenzen wird Notker Balbulus († 912) bezeichnet, Mönch im Kloster St. Gallen, wo die kirchliche Poesie und Tonkunst überhaupt eine reiche Pflege fand. Die nächste Veranlassung hiezu gab ein Priester aus Jumièges, der sich nach Zerstörung des dortigen Klosters durch die Normannen nach St. Gallen geflüchtet hatte (841). Dieser brachte nämlich ein Antiphonarium mit, worin sich schon einige mit solchen, wiewohl sehr unvollkommenen Texten versehene Jubili befanden; dieß brachte den Notker auf den Gedanken, ähnliche zu verfassen. Er spricht sich hierüber also aus: „Cum adhuc juvenculus essem, et melodiæ longissimæ sæpius memoriæ commendatæ instabile corculum aufugerunt, cœpi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare. Interim vero contigit, ut presbyter quidam de Gemidia (Jumièges) nuper a Nordmannis vastata, veniret ad nos, Antiphonarium suum secum deferens, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed jam tunc nimium vitiati. Quorum, ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem cœpi scribere Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est liberatus. (Præfatio Notkeri in librum sequentiarum, bei Petz, thesaur. anecdot. Tom. I. p. 17.) Vergl. Gerbert I. p. 409 und 413.

Mit Genehmigung des Papstes Nikolaus I. wurden die Sequenzen zu kirchlichem Gebrauche zugelassen, wie Durandus be-

richtet: „Antiquitas enim mos erat, ut semper cantaretur Alleluja cum pneuma: sed postea dictus Papa (Nicolaus I. † 867) instituit loco illius pneumæ, in praecipuis solemnitatibus sequentias dici. Quando ergo non dicetur Alleluja, non decet sequentias dici, quoniam loco ejus pneumae dicitur: et idem significat, quod pneuma scilicet aeternae vitae gaudium et delicias, quae nullo verbo exprimi possunt, et ideo per pneuma, quae est vox non significativa, intelliguntur." Lib. IV. c. 22. n. 3. Von Notker sind deren 38 zu uns gekommen, die in der von Petz herausgegebenen Sammlung enthalten sind. Nach dem Muster der Notker'schen Sequenzen, nur in der Form weiter ausgebildet, traten in der Folge noch eine Menge Sequenzen (gegen 350) für alle kirchlichen Zeiten und Feste hervor und es wurden davon an jedem Festtage gesungen. Seit der Revision des Missale im 16. Jahrhundert sind nur folgende fünf für den kirchlichen Gebrauch bestimmt:

„Victimae Paschali laudes," für das Osterfest.
„Veni sancte spiritus," Pfingstfest.
„Lauda Sion salvatorem," Fronleichnamsfest.
„Stabat mater dolorosa," Fest Mariä Schmerzen.
„Dies irae[1])," für Seelenmessen.

Was die Form der Sequenzen betrifft, so sind sie unter einander sehr verschieden; die ursprünglichen lassen noch keinen bestimmten Rhythmus und Reim erkennen, weßhalb man sie auch „Prosen" d. h. freie unmetrische Dichtungen nannte[2]). Die spätern hingegen haben eine bestimmtere, rhythmische Gliederung und der Reim kehrt häufig wieder. Bei aller Verschiedenheit haben sie indessen doch alle denselben Grundcharakter, der darin besteht, daß es freiere Dichtungen religiöser Begeisterung sind, denen der gleichförmige Strophenbau und Rhythmus abgeht und für deren strophische und metrische Einrichtung hauptsächlich die gegebene choralähnliche Melodie des Alleluja oder Kyrie maßgebend war, weßhalb sie auch gerne auf

---

[1]) Das „Dies iræ" ist eigentlich keine Sequenz im strengeren Sinne, denn es besteht aus dreizeiligen, schon gleichmäßig gebauten Strophen, die nach vier verschiedenen Chorälen gesungen werden.

[2]) „Attendenda sunt tempora, ex quibus certus habetur sequentiarum rhythmicarum usus, a sæculo nimirum decimo, quæ in ipsis libris missalibus „prosæ" potissimum vocantur." Gerbert, I. pag. 411.

die Sylbe **a** oder **e** auslauten. Die Sequenzen unterscheiden sich demnach in doppeltem Betrachte von den eigentlichen Hymnen; in der strophischen und metrischen Gliederung und in der Melodie. Die Hymnen repräsentiren mehr die kunstmäßige kirchliche Lyrik; die Strophen sind ausgebildet und stätig wiederkehrend, der Gesang ist melodisch, und die Melodie der ersten Strophe, die einen vollkommenen abgeschlossenen musikalischen Gedanken ausprägt, wiederholt sich in jeder darauf folgenden Strophe. Anders bei den Sequenzen; hier ist die metrische Gliederung und der Strophenbau oft ungleichförmig, was schon gar nicht anders sein konnte, da die Sequenzen — wenigstens die ursprünglichen nach der bereits vorhandenen Alleluja-Melodie verfaßt wurden, sich somit ganz an diese anschließen mußten, d. h. der Wortrhythmus mußte sich dem musikalischen, die strophische Gliederung der melodischen fügen[1]). Was insbesondere die Gesangweise der Sequenzen betrifft, so nähert sie sich dem Gregorianischen Charal und besteht aus mehreren, verschiedenartig wechselnden Choràlen, von denen keiner für sich allein und abgesondert einen vollständigen musikalischen Gedanken enthält, die vielmehr nur in ihrer Gesammtheit ein in sich abgerundetes Ganze darstellen und in eine höhere Einheit sich auflösen. In der Regel werden je zwei Langzeilen, (in den älteren Sequenzen) oder Halbverse, (in den späteren) nach demselben Choral gesungen und haben daher gleiche Sylbenzahl und Rhythmus[2]). Wie ungleichartig aber die Choräle wechseln, sehen wir an den fünf kirchlich recipirten Sequenzen; z. B. im Victimae Pasch. laudes geht die 6. und 7. Langzeile wieder nach dem Choral der 2. und 3. Das Dies irae hat vier verschiedene Choräle, die 7. und 8., 13. und 14. Strophe gehen wieder nach dem Choral der 1. und 2. Im Lauda Sion geht die 6. und 7. Strophe nach einem und demselben Choral, die 3. und 4. nach zwei nur wenig von einander verschiedenen Chorälen. Das Stabat mater enthält 3 verschiedene Choräle, die schon in den ersten drei Strophen her-

---

[1]) Recte etiam (De Vert) observat post expositorem Missæ, „sæc. XVI. olim melodiam sequentiarum conformem fuisse melodiæ ipsius Alleleja.“ Gerbert, I. 409.

[2]) „Postremo considerandum est, quod versus sequentiarum bini et bini sub eodem cantu dicuntur, quod contingit, quia (ut plurimum) bini et bini per rithmos sub paribus syllabis componuntur.“ Durand. lib. VI. c. 21. n. 7.

vortreten; dagegen gehen die 4., 5., 6. und 7. Strophe wieder nach dem Choral der zweiten und die 8. nach dem Choral der dritten Strophe. Es hatten jedoch nicht alle Sequenzen eine besondere Melodie, manche wurden vielmehr schon vorhandenen, beliebt gewordenen Melodien angepaßt.

Die Sequenzen sind ihrem Ursprunge und Charakter nach kirchliche Volksgesänge im eigentlichen Sinne; sie sind aus dem volksmäßigen Psalmen- und Responsorien-Gesange hervorgegangen und wurden nicht von einzelnen Sängern, sondern vom ganzen Chor d. h. von der Gesammtgemeinde (laicorum popularitas) gesungen, — der die Gemeinde vertretende Sängerchor (Schola cantorum) ist späteren Ursprungs. — Durandus bemerkt hierüber: „Cantatur autem Sequentia ab omnibus semel in choro, ut notatur concordia charitatis“ lib. IV. c. 22. Gerbert I. p. 337 und 412. Schon hieraus erhellet, daß das Volk bereits im 9. und 10. Jahrhunderte einen Antheil am Kirchengesange hatte, und keineswegs, wie von gewisser Seite her behauptet wurde, auf bloßes Wiederholen des Alleluja und Kyrie angewiesen war. Am meisten verbreiteten sich die Sequenzen in Deutschland und Frankreich, weniger in Italien[1]), und waren besonders in den Klöstern beliebt, wo auch die meisten derselben verfaßt wurden. In der Folge, besonders seit dem 14. Jahrhundert, schlichen sich mit den Sequenzen mancherlei Mißbräuche und schädliche Neuerungen in den liturgischen Gesang ein, indem man oft willkürlich Gesänge von ganz unpassendem Inhalt in die Kirchen aufnahm. Der Kardinal Bona sagt hierüber: „Crevit deinde (nach dem 12. Jahrh.) earum numerus, et irrepserunt nonnullæ prorsus ineptæ: non enim servati sunt canones Concilii Milevitani et tertii Carthaginensis, ut nihil publice in ecclesia recitaretur quod in Synodo comprobatum non esset, sed multi multas introduxerunt, ut ait Radulphus (Prop. XXIII.), quia quisque gaudet suis no-

[1]) Wir führen hierüber das Zeugniß von Kardinal Bona an: „Hinc factum est ut Prosæ illæ, seu rhythmicæ modulationes, quæ rarius in Romana ecclesia, in aliis quibusdam frequentius post Alleluja cantantur, sequentiæ dictæ sint, quia loco sequentiæ psalli cœperunt.... Lugdunensis proprias habent in singulis fere missis, propriæ item extant in missali Norvegiæ &c. (Rer. liturg. lib. duo. stud. et lab. R. Sala. August. Taurin. 1753, Tom. III. lib. II. c. VI.)

vitatibus". Daher dachte schon eine im Jahr 1536 zu Köln abgehaltene Synode daran, den Gebrauch der Meßsequenzen zu beschränken oder völlig aufzuheben, indem sie erklärte: Prosas indoctas nuperius missalibus cæco quodam judicio invectas prætermittere per nos liceret etc.[1]). Als sodann auf den Antrag des Concils von Trient einer Commission von Gelehrten die Revision der Ritualbücher übertragen und von dieser im Jahr 1568 unter Papst Pius V. eine neue Ausgabe des Breviers und des Missale veranstaltet wurde, ward auch eine Reduction der Sequenzen beschlossen, und nur die bekannten fünf Meßsequenzen in das Missale Romanum aufgenommen. Daß im 15. Jahrhundert sehr viele Sequenzen in der Kirche üblich waren, sehen wir aus mehreren Missalien; so z. B. enthält das Missale Olmucense vom Jahr 1488 neunundneunzig Sequenzen, das Grad. Patav. vierundneunzig.

Die vollständigste Sammlung von Sequenzen findet sich in Clichtovei Elucidatorium, Paris 1515, 1520. Das vierte Buch enthält nicht nur die namhaftesten Sequenzen seit Notker, sondern auch einen vortrefflichen Commentar dazu. Früher schon trat eine Sammlung hervor unter dem Titel „Textus Sequentiarum cum optimo commento. Expositio himnorum cum notabili commento. (Am Ende) Hymnarius cum bona expositione, impressus in sancta Colonia per Henricum Quentell, anno 1444. Noch verdienen genannt zu werden: Sequentiæ de tempore et sanctis per totum annum. Impressum Argentinæ per Joannem Knoblauch, 1518. Ferner Sequentiarum luculenta interpretatio per Joannem Adelphum physicum Argentinum collecta a. D. 1513. Die Psalmodie des Lossius (Noribergae 1553) enthält nur 14 Sequenzen. In der Hofbibliothek zu Wien befinden sich mehrere Manuscripte von Sequenzen aus dem 12.—14. Jahrhundert, mit Neumen versehen.[2])

---

[1]) Hiezu bemerkt Kratzer: (De apostolicis, nec non antiquis Ecclesiæ occident. Liturgiis liber singularis. August. Vind. 1787, p. 229) „Verum cum sequentiæ pleræque verbis ignotis et barbaris, sententiis quoque ineptis et puerilibus scaterent, synodus coloniensis an. 1536 celebrata de illis tollendis delendisque jam cogitavit, quae et Patrum Tridentinorum fuit sententia."

[2]) Vergl. hierüber das gründliche Werk von Wolf über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg, 1841, bei Winter.

Victimæ paschali laudes immolent Christiani.
Agnus redemit oves, Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.

Mors et vita duello conflixere mirando.
Dux vitæ mortuus regnat vivus.

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?
Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis.

Angelicos testes, sudarium et vestes.
Surrexit Christus, spes mea, præcedet vos in Galilæam.

Credendum est magis soli Mariæ veraci,
Quam Judæorum turbæ fallaci.

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere.
Tu nobis, victor Rex, miserere. Amen.

* * *

Veni sancte spiritus,
Et emitte cœlitus
Lucis tuæ radium
Veni, Pater pauperum,
Veni, dator munerum,
Veni, lumen cordium.

O lux beatissima
Reple cordis intima
Tuorum fidelium.
Sine tuo numine
Nihil est in homine,
Nihil est innoxium.

Consolator optime,
Dulcis hospes animæ,
Dulce refrigerium.
In labore requies,
In æstu temperies,
In fletu solatium.

Lava quod est sordidum,
Riga quod est aridum,
Sana quod est saucium.
Flecte quod est rigidum,
Fove quod est frigidum
Rege quod est devium.

Da tuis fidelibus,
In te confidentibus,
Sacrum septenarium.
Da virtutis meritum,
Da salutis exitum,
Da perenne gaudium.

§. 68.

Lateinische Kirchenhymnen und Sequenzen vom 10. bis 15. Jahrhundert

Die Blüthe des kirchlichen Lebens, die in den glaubensvollen Zeiten des Mittelalters in reicher Pracht sich entfaltete, die erhebenden Feste, kirchlichen Andachten, frommen Genossenschaften und religiösen

Uebungen riefen eine Menge neuer Kirchenlieder hervor, die den vorgenannten würdig zur Seite stehen. Besonders waren es die Marienfeste, das Fronleichnamsfest, die Prozessionen, Wallfahrten und Bittgänge, die das fromme Gemüth erleuchteter Gottesmänner zu heiligen Gesängen erregten. Mystische Betrachtung der göttlichen Dinge, tief innerliche Versenkung in die Geheimnisse der Erlösung, gläubige Anbetung Jesu im heiligsten Altarssakramente, inbrünstige Verehrung und Andacht zur Mutter des Herrn, glänzende Schilderung der Wunder der allerheiligsten Dreieinigkeit und der Herrlichkeit des ewigen Lebens machen den Hauptinhalt der Lieder dieser Periode aus. Jene herrlichen Marienlieder, worin die glühendste Andacht zur Mutter Jesu sich ausdrückt und die den Verehrern Mariens für alle Zeiten die reichlichste Quelle frommer Erhebung bieten, stammen aus dieser Zeit; so namentlich das „Regina cœli laetare", ferner das „Alma Redemptoris Mater" und das „Salve Regina" und „Ave Maria gratia plena". Als Verfasser dieser Marienlieder, die heute noch in den Kirchen ertönen, wird Herrmann von Veringen (Herrmannus Contractus) bezeichnet, der im Jahr 1054 als Mönch im Kloster Reichenau starb. Jedenfalls war das Salve Regina schon lange vor Bernhard von Clairvaux bekannt, da er bei seinem feierlichen Einzug im Kaiserdom zu Speyer, wo er vor den versammelten deutschen Fürsten das Kreuz predigte, mit diesem Liede empfangen wurde; als das Lied abgesungen war, fügte er in der Erregtheit seines Herzens hinzu: „O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria!" Noch ältern Ursprungs ist das Marienlied „Ave Maris Stella", das schon in einem aus dem 11. Jahrhundert stammenden Breviarium von Monte Cassino enthalten ist; somit schon im 10. Jahrhundert bekannt gewesen sein muß, und daher auch nicht den heiligen Abt Bernhard von Clairvaux zum Verfasser haben kann, der gegen 200 Jahre später lebte († 1153). Dagegen besitzen wir vom heiligen Bernhard das schöne Lied auf den Namen Jesu „Jesu dulcis memoria", ferner „Puer natus in Jerusalem" und „Lætabundus exultet fidelis chorus, Alleluja",[1]) mehrerer anderer nicht zu gedenken.

[1]) Die Melodie des Laetabundus &c. war sehr beliebt und sie wurde auf mehrere andere Sequenzen übertragen, namentlich auf die Sequenz de St. Egidio:

Aus einer weit frühern Zeit stammt die bereits genannte Sequenz für das Osterfest „Victimæ Paschali laudes“; ihr Verfasser ist unbekannt, wir treffen sie aber schon im zwölften Jahrhundert. Die Sequenz für das Pfingstfest „Veni sancte spiritus“, sowie der Antiphon „Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium“ rühren vom Frankenkönig Robert, einem Sohne Hugo Kapet's, her († 1031); beide Lieder athmen die innigste Sehnsucht nach der Gnade des heiligen Geistes. Der fruchtbarste Verfasser geistlicher Lieder war Adam de St. Victor († 1192). Die meisten seiner Lieder (Sequenzen) enthalten Lobpreisungen der Heiligen und manche derselben waren noch im 16. Jahrhunderte in den Kirchen üblich. Die bekanntesten sind: „Dies est lætitiæ“, „Quem Pastores laudavere“, ferner die Sequenzen „de St. Bartholomæo“, „de St. Augustino“, „de St. Mathæo Evangelista“, „de St. Martino“ (Clicht. fol. 238. 245. 253.). Die bekannten, für das Fronleichnamsfest, sowie überhaupt zur Anbetung Christi im heiligsten Altarssakramente bestimmten Lieder haben den hl. Thomas von Aquin († 1274) zum Verfasser; insbesondere die Sequenz „Lauda Sion salvatorem“ (deinem Heiland, deinem Lehrer), mit den beiden Strophen Ecce Panis, und Bone Pastor; ferner das „Adoro te devote latens Deitas“, sodann der Hymnus „Pange lingua gloriosi“ (Preiset, Lippen, das Geheimniß), mit den Strophen Tantum ergo und Genitori genitoque, die beim Segen gesungen werden. Gläubige Anbetung, demüthige Unterwerfung und inbrünstige Liebe zu Jesu im heiligsten Altarssakramente tönen uns in diesen Liedern in ergreifendster Weise entgegen, sowie auch ihre Melodien einen wunderbar feierlichen Charakter haben.

Zu den trefflichsten Liedern dieser Zeit gehören die bekannten Sequenzen „Dies iræ“ und „Stabat mater“ mit ihren wahrhaft klassischen Melodien [1]). Das Stabat mater, worin das tiefste Mit-

„Egidio psallat cœtus iste laetus Alleluja (Grad. Patav. fol. 250.). Deßgleichen die Sequenz de St. Catharina: „Sanctissimae virginis votiva festa recolamus.“

[1]) Außer der bekannten Melodie besitzen wir zum Stabat mater noch zwei musikalische Compositionen, die eine von Josquin, die andere von Pergolese; die letztere steht nach Thibaut's Urtheil, was religiösen Gehalt betrifft, der ersteren weit nach und hat einen zu weichlichen, sentimentalen Charakter.

gefühl für die Leiden der Mutter Jesu sich ausprägt, wurde von Jacopone da Todi († 1306) verfaßt und von der Kirche für das Fest Mariä Schmerzen bestimmt. Wieland sagt hierüber: „Der fromme Ordensmann, der dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiß aus Drang des wahrsten Gefühls, in innigster Theilnahme, Wehmuth und Bußfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallt, aber freilich im barbarischen Latein hervorstammelte, machte gewiß keinen Anspruch auf die lauream appollinarem, aber seine Strophen haben bloß als stammelnde Seufzer eines einfältig redlichen Mönchs, der in frommer Entzückung das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes, wobei jeder nicht gefühllose oder durch Ueberfeinerung eckel gemachte Zuhörer des barbarischen Lateins und der schlechten Reime gern vergißt" (Merkur, Febr. 1781.). Das Dies iræ, in dessen markerschütternden Klängen uns die Schrecken des jüngsten Gerichts entgegentönen, hat den Minoriten Thomas von Celano (13. Jahrh.) zum Verfasser und wird bei den Seelenmessen gebraucht. — Ebenso todesernst sind die beiden Begräbnißlieder „Media vita in morte sumus" und das „Eheu quid homines sumus", die beide schon im 15. Jahrhunderte bekannt waren; ersteres wurde nicht nur bei Trauerfeierlichkeiten, sondern auch als Kriegsgesang gebraucht.[1]) Aus derselben Zeit stammt das „Anima Christi sanctifica me"; der Verfasser ist unbekannt, es erscheint aber schon in einem Gesangbuche zu Ausgang des 15. Jahrhunderts; etwas späteren Ursprungs ist das zarte liebliche Marienlied „O Sanctissima, o piissima, dulcis virgo Maria". Noch verdient das herrliche Marienlied „Omni die dic Mariæ" Erwähnung; der Verfasser ist Casimir, König von Polen († 1483).

Diese Kirchenlieder vom 4. bis 15. Jahrhundert, mit ihren rührenden Tönen voll Melodie und Herzenssprache, bilden die Norm und die Grundlage des kirchlichen Volksgesanges für alle Zeiten und werden mit Recht „die klassischen" genannt. Keine der späteren Zeiten war im Stande, nach Text und Melodie so vortreffliche Lieder hervorzubringen; und obgleich die Kunst keinerlei Antheil daran

---

[1]) Nach der Melodie des „Eheu quid etc." gehen die allbekannten deutschen Begräbnißlieder „Das Schicksal darf keinen verschonen" und „So gräbt man dich unter die Erden."

hat, dieselben vielmehr nur aus dem Glauben kommen, so sind sie doch unendlich mehr geeignet, zum Göttlichen zu erheben, als die später hervorgetretenen bei all ihrer vollendeten Kunstbildung.

Stabat Mater dolorosa,
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius.
Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!
Quæ mœrebat et dolebat,
Et tremebat, cum videbat
Nati pœnas inclyti.

Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?
Quis posset non contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?

Pro peccatis suæ gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum;
Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum,
Dum emisit spiritum.

Eja mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam,
Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide,
Tui Nati vulnerati,
Jam dignati pro me pati,
Pœnas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum præclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis ejus sortem
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii.
Inflammatus est accensus.
Per te, virgo, sim defensus.
In die judicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi præmuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

* * *

Jesu dulcis memoria,
Dans vera cordis gaudia;
Sed super mel et omnia
Ejus dulcis præsentia.

Nil canitur suavius
Nil auditur jucundius,
Nil cogitatur dulcius
Quam Jesus, Dei filius.

Jesu spes pœnitentibus,
Quam pius es petentibus!
Quam bonus te quærentibus.
Sed quid invenientibus!

Nec lingua valet dicere,
Nec littera exprimere,
Expertus potest credere,
Quid sit Jesum diligere.

Sis, Jesu nostrum gaudium,
Qui es futurus præmium;
Sit nostra in te gloria
Per cuncta semper sæcula. Amen.

* * *

O Sanctissima,
O piissima,
Dulcis virgo Maria;
Mater amata,
Intemerata
Ora, ora pro nobis!

Ecce debiles
Perquam flebiles
Salva nos, o Maria!
Tolle lanquores,
Pelle dolores,
Ora, ora pro nobis!

Tu solatium,
Et refugium,
Virgo, Mater, Maria!
Quidquid optamus,
Per te speramus.
Ora, ora pro nobis!

Virgo respice,
Mater aspice,
Audi nos, o Maria!
Tu medicinam
Portas divinam,
Ora, ora pro nobis!

Tua gaudia
Et suspiria
Juvent nos, o Maria!
In te speramus,
Ad te clamamus,
Ora, ora pro nobis!

§ 69.

Das Kirchenlied in deutscher Sprache vom 8. bis 12. Jahrhundert.

Beim ersten Aufblühen des Christenthums in Deutschland ertönten in den Kirchen vorzugsweise lateinische Gesänge; der Gregorianische Choral und die lateinischen Hymnen. In den Kirchen größerer Städte, sowie in den Klosterkirchen ward der Gregorianische Choral gewöhnlich von einem Sängerchor, schola cantorum (hauptsächlich Kleriker), ausgeführt; das Volk beschränkte sich auf die üblichen Responsorien; das Kyrie, Alleluja u. a. m. Bei den

Hymnen, namentlich aber bei den Sequenzen, nahm auch das Volk einen unmittelbaren Antheil am Gesang. Die Einführung deutscher Kirchengesänge war damals schon gar nicht möglich, denn die deutsche Sprache war zu jener Zeit noch so mangelhaft und unbeholfen, daß sie sich zum Kirchengesang wenig eignete. Auch zeigten die Deutschen eine Rauheit und Wildheit in ihren Gesängen, daß man die Betheiligung des Volkes beim Kirchengesange möglichst beschränken mußte. Da nun der vortreffliche Gregorianische Choral und die klassischen Kirchenhymnen vorhanden waren, so ist es sehr natürlich, daß man diesen den Vorzug gab und dem Volke hiemit zugleich das Muster eines würdigen, erhebenden Kirchengesangs vorstellte. Indessen blieb neben dem lateinischen Kirchengesang doch der deutsche nicht völlig unbeachtet; in dem Maße wie die deutsche Sprache sich entwickelte und vervollkommnete, kamen auch deutsche Lieder zu kirchlichem Gebrauch. Große Verdienste erwarb sich hiebei Rhabanus Maurus, der sich überhaupt die Ausbildung und Verbreitung der deutschen Sprache sehr angelegen sein ließ[1]). Ebenso Otfried von Weißenburg, der berühmte Verfasser der Evangelienharmonie; wie sehr er bemüht war, dem geistlichen Liede in der Muttersprache bei dem Volke Eingang zu verschaffen, erhellet aus dessen Worten: „ich wil thaz wir Christus sungun, in unsara zungun"; auch sind in seine Evangelienharmonie viele lyrische Stellen eingeflochten, von denen es höchst wahrscheinlich ist, daß es Lieder waren zu geistlichem Gebrauche bestimmt; so namentlich:

Thô quam boto fona gote. lib. I. c. 5.
Thô sprah sancta maria. lib. I. c. VII.
Thâr uuas ein man altêr zi salidôn gizaltêr. lib. I. c. XV.
Salig birut îr arme, in thiu thaz muat iz uuolle. lib. II. c. XVI.
Fon themo heiminge quam krist zi themo thinge. lib. I. c. XVII.
Er allen uuorolt kreft in ioh engilo gisceftin. lib. II. c. I.

Läßt sich nun auch der kirchliche Gebrauch solcher Lieder nicht nachweisen, so ist doch so viel gewiß, daß es zu Anfang des neunten Jahrhunderts bereits deutsche Uebersetzungen kirchlich recipirter Hymnen gab, die ohne Zweifel zu dem Zwecke gemacht wurden, um in den Kirchen benützt zu werden. Hieher gehören folgende:

---

[1]) Vergl. „geistl. Poesie" § 16. 17.

1. Thi cot lopemes.
Te Deum laudamus.

2. Euuige christes lona.
Aeterna Christe munera.

3. Za nachtmuasa lambes kiuuare.
Ad cœnam agni providi.

4. Euuiges leotes sceffento.
Aeterna lucis conditor.

5. Selmantes ortfrumo himiles
Fulgentis auctor ætheris.

6. Krist, du der leoht pist inti take.
Christe qui lux es et dies.

7. Mittera nachti zite.
Mediæ noctis tempore.

8. Euninc euuige truhtin.
Rex æterne Domine.[1])

Außer diesen Uebersetzungen gab es aber auch im 9. und 10. Jahrhundert schon deutsche Original-Lieder, die von St. Gallischen Mönchen herrühren; sowohl dem Inhalt als der Form nach sind diese Lieder den Sequenzen ähnlich und offenbar nach dem Muster derselben verfaßt; und wenn sie auch nicht zum liturgischen Gebrauche bestimmt und keine Kirchenlieder im strengern Sinne waren, so wurden sie doch bei andern kirchlichen Andachten und zur Privat-Erbauung gebraucht. Die lateinischen Lieder dieser Art, denen die kirchliche Sanction abging, nannte man zum Unterschiede von den Hymnen „Cantilenæ“, die deutschen „Leisen oder Leiche“. Von den letzteren sind nur zwei auf uns gekommen, der St. Gallus-Leich und der St. Petrus-Leich. Das Lied vom heiligen Gallus „Cantilena de St. Gallo“ hat den Ordensgeistlichen Ratpert in St. Gallen, einen Mitschüler des Notker Balbulus, zum Verfasser und zwar hat er es in deutscher Sprache zu dem bestimmt ausgesprochenen Zwecke verfaßt, „daß das Volk es singe“; das deutsche Original ging indeß verloren und es ist nur noch eine lateinische Uebersetzung davon vorhanden, die erst 200 Jahre später von einem andern Mönch in St. Gallen, Eckehart IV., gefertigt wurde[2]). Das Lied vom h. Petrus rührt gleichfalls von einem St. Gallischen Mönche her,

[1]) Vergl. J. Grimm, hymn. vet. eccl. Göttingen.

[2]) Das Galluslied erschien zum ersten Mal ganz abgedruckt in J. Grimms und Schmellers lateinischen Gedichten des 10. und 11. Jahrhunderts. Die Rubrik des Cod. S. Gall. 303, nach dem es hier gegeben wird, lautet: „Ratpertus monachus, Notkeri, quem in sequentiis miramur, condiscipulus, fecit carmen barbaricum (d. i. teutonicum) populo in laudem sancti Galli canendum, quod nos (Ekkehard IV.) multo impares homini, ut tam dulcis melodia latine luderet, quam proxime potuimus in latinum transtulimus.“

dessen Name unbekannt ist; am Schlusse jeder Strophe ist der liturgische Refrain Kyrie eleison beigefügt[1]). Das Galluslied zerfällt in 17 fünfzeilige Strophen; und wie aus den im alten Manuscripte enthaltenen musikalischen Zeichen ersichtlich ist, kehrt je nach fünf Zeilen dieselbe Melodie wieder, es nähert sich sonach dem Hymnen-Gesang. Anders der Petrusleich; dieser besteht aus drei Strophen mit dem liturgischen Refrain Kyrie und jede Strophe hat, den beigefügten Neumen zufolge, eine besondere Melodie; der Refrain hingegen enthält eine sich gleichbleibende musikalische Schlußcadenz; der Gesang dieses Liedes nähert sich somit dem der Sequenzen.

Das Petruslied.

Unsar trohtin hat farfalt
sancte Petre gimualt,
daz er mac ginerjan
ze imo dingenten man.
kyrie eleison,
christe eleison!

Er hapet ouh mit uuortun
himilrûhis portun.
dar in mac er skerjan
den er uuili merjan.
kyrie eleison,
christe eleison!

Pittemes den gotes trut
alla samant upar lut,
daz er uns firtanen
giuuerdo ginaden.
kyrie eleison,
christe eleison![2])

§ 70.

Deutsche Kirchenlieder vom 12. bis 14. Jahrhundert.

Der mächtige Aufschwung, den die deutsche Poesie während der Kreuzzüge nahm, erstreckte sich auch auf die geistliche Lyrik; zwar wurde von den Minnesängern hauptsächlich das Epos und die poetische

[1]) Koberstein hat zuerst den Text dieses Liedes veröffentlicht (S. 42.). Maßmann hat hierauf dasselbe urkundlich treu und facsimilirt mit den Neumen versehen herausgegeben.

[2]) trohtin: Herr; farfalt: übergeben; ginerjan: erretten; ze imo dingenten man: den ihm vertrauenden Mann; skerjan: aufnehmen; Pittemes: bitten wir; trut: Vertrauten; upar lut: überlaut; firtanen: Verthane, Mißrathene; giuuerdo: würdigen; uuili: will.

Legende gepflegt; indessen blieb auch das geistliche Lied nicht unbeachtet, wie wir an den zahlreichen, während dieser Periode hervorgetretenen Liedern sehen, die beim Volke sehr beliebt waren und das ganze Mittelalter überdauerten. Waren dieß auch nicht immer Kirchenlieder im strengern Sinne, so zeugen sie doch dafür, daß das Lob Gottes schon damals nicht selten in deutscher Zunge ertönte. Insbesondere war die Himmelskönigin der Gegenstand vieler Gesänge; fast alle Minnesänger von Bedeutung vereinigten sich in ihrem Lobe, und gab sich hierin ein wahrer Wetteifer unter den verschiedenen Sängern kund; jeder bestrebte sich, seinen Vorgänger durch reichern Bilderschmuck zu übertreffen und neue schönere Blumen zu ihrem Kranze zu flechten. Der prachtvollste Lobgesang auf die heil. Jungfrau ist der bekannte „Marienleich" des Gottfried von Straßburg, der sich übrigens nicht wohl zum allgemeinen Gebrauch für das Volk eignete. Unter den eigentlichen volksmäßigen Marienliedern jener Zeit waren besonders folgende drei sehr verbreitet:

I. In diu erde leite
Aaron eine gerte, etc.[1])

II. Ave, viel liehter meris sterne
Ein lieht der christenheit, Maria, alri magide ein lucerne, etc.[2])

III. Sant Marja muoter unte mait
All unsren not sey dir geschlait, etc.
(Sankt Maria, Mutter und Magd,
All unsre Noth sei dir geklagt.)

Von dem letztern Liede sind nur die angeführten Zeilen auf uns gekommen; es muß jedoch sehr verbreitet gewesen sein, da es, wie aus Ottokar von Horneck's Chronik von Böhmen zu ersehen, bei der Schlacht auf dem Marchfeld am 26. August 1278 (zwischen Ottokar König von Böhmen und Kaiser Rudolph) gesungen wurde. — Auch einige geistliche Lieder von dem Minnesänger Spervogel waren sehr beliebt; insbesondere das Weihnachtslied:

Er ist gewaltic und stark
Der ze wihennaht geboren wart, etc.

---

[1]) Petz hat diesen Lobgesang zuerst mitgetheilt nach einem Manuscript der Benediktinerabtei. Mölk. Petzii thesaur. anecd. N. T. I. col. 415.

[2]) Vergl. Wackernagels altdeutsches Lesebuch. II. Ausg. S. 273.

Und das Osterlied:

Christ sich ze marterenne gap
Er lie sich legen in ein grap, etc.[1])

Außer diesen gab es im 12. und 13. Jahrhundert viele deutsche Lieder für Prozessionen, Bittgänge und andere Andachten; das beliebteste Wallfahrtslied jener Zeit war:

In gotes namen varen wir
Seiner genaden begêren wir, etc.

Ein anderes im 12. Jahrhundert allgemein bekanntes, bei Bittgängen und Prozessionen übliches Lied war das „Christ uns genâde." Mit diesem Liede wurde Bernhard von Clairvaux, als er in Deutschland das Kreuz predigte, überall vom Volke empfangen. Sein Biograph, der Mönch Gottfried, schreibt hierüber in seinem Reiseberichte an den Bischof Hermann von Konstanz: „Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß Euer „christ uns genade" aufhörte und Niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art Eurer Landsleute, worin es für jedes einzelne Wunder Gott seinen Dank darbrächte"[2]).

Daß noch manche andere Lieder dieser Art damals im Munde des Volkes lebten, erhellet aus der Thatsache, daß die Kreuzfahrer unter Absingen geistlicher Lieder in den Kampf zogen, oder nach errungenem Sieg ihren Dank hiemit ausdrückten. So z. B. sang das Heer bei der Schlacht von Tusculum [1167] das Lied „Christ, der du geboren bist"; der Erzbischof Christian entriß nämlich einem Bannerträger das Feldzeichen und stimmte laut diesen Gesang an, den die Deutschen zu singen pflegten[3]). Und als die Gesandten Friedrich I. von Byzanz nach Philippopel zurückkehrten, sangen dessen Krieger das Lied „heute ist herre tin tag." In der Schlacht am Berge Turon [1189] sang man das Pilgerlied „daz helfe uns daz heilge grâp, daz helfe uns daz gotes grâp." Bei der Schlacht vor Akka [1291] stimmte man das oben erwähnte Muttergotteslied „Sant Marja muoter unte mait" an.

---

[1]) Vergl. die Manessi'sche Sammlung der Minnesänger. II. p. 229.

[2]) St. Bernardi opera omnia, text. cur. Domin. J. Mabillon. Vol. II. c. 1197.

[3]) Morena ap. Muratori, rer. Ital. script. Tom. VI. p. 1147.

Obgleich sich nun von diesen und den vorgenannten Wallfahrtsliedern nicht mit Bestimmtheit nachweisen läßt, daß sie auch in den Kirchen zugelassen wurden, so ist doch alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß man sie beim öffentlichen Gottesdienste gebrauchte; so wie es ja heute noch häufig üblich ist, Lieder, die zunächst für Prozessionen und Bittgänge bestimmt sind, auch bei den kirchlichen Andachten zu singen. Von den folgenden fünf Liedern ist es aber unzweifelhaft, daß sie schon im 13. Jahrhundert in den Kirchen gebräuchlich waren.

1. Das Osterlied: „christ ist erstanden".
2. Das Pfingstlied: „nu bitten wir den heil'gen geist".
3. Das Weihnachtslied: „ein kindelein so lœbelich".
4. Das Himmelfahrtslied: „christ fuor gen himile".
5. Das Heilliggeistlied: „komm heilger geist herre got".

Des Pfingstliedes thut der Mönch Berthold von Regensburg [13. Jahrh.] in einer seiner Predigten Erwähnung mit den Worten: „Wanet ir, herschaft, daz der kyrleise durch gestüpe [umsonst] erdacht si, der da spricht: nu bit wir den heilgen geist ꝛc. Ez ist gar ein nüz sanc, ir sult ez imer dester gerner singen, unde sult ez alle mit ganzer andacht und mit innigem herzen hin ze gote singen und ruefen. — Ez was gar ein gut funt, und ein nüzzer funt, und es was ein wiser man, der daz selbe liet von erste vant." Daß dieses Lied allgemein bekannt war, erhellet insbesondere aus dem Umstande, daß man es in die Osterspiele aufnahm; in einem ludus Paschalis, Mariä Himmelfahrt darstellend [von Mone nach einer Inspruder Handschrift veröffentlicht], entläßt Petrus im III. Akt 3. Aufz. die getauften Heiden mit den Worten: „in sinem vrede (Frieden) gêt îr aller meyst, unde singet: nu bitt wir den heilgen geist umb den rechten glauben allermeyst" [1]). Das Osterlied muß gleichfalls im 13. Jahrhundert sehr verbreitet gewesen sein, da es sich in mehrern Osterspielen des 13. und 14. Jahrhunderts vorfindet, somit als bekannt vorausgesetzt wurde; z. B. in einem Manuscripte des Klosters Neuburg, ein ludus Paschalis enthaltend, wird dieses Liedes erwähnt und bemerkt, daß es in den Osterspielen üblicher Ge-

[1]) Vergl. „geistl. Poesie" § 39.
[2]) Vergl. Petz thesaur. anecd. Tom. II. Hoffmann, deutsch. K.-Lied p. 54.

sang war. — Diese fünf Lieder waren demnach durch das ganze Mittelalter im Gebrauch und gingen mit theilweisen Abänderungen auch in die lutherische Kirche über. Von dem Weihnachtslied „ein kindelein so lœbelich“ sagt Luther: „Es muß freilich der heilige Geist den, der diesen Gesang gemacht hat, also zu singen gelehrt haben. Es habe ihn gemacht wer da wolle, so hat er's wohl getroffen, nämlich daß Christus das Kindlein allein unser Trost sei; welches große treffliche Worte sind und die man billig mit ganzem Herzen sollte wahrnehmen.“ [1])

Die Verfasser der oben bezeichneten Lieder sind unbekannt; wer sie aber auch waren, jedenfalls lebte in ihrem Gemüthe ein frommer, frischer, unverderbter Sinn; einfach, herzlich, zart und innig war die Gottesminne, die sie sangen; würdig, ernst und edel der Ton, in dem sie den Herrn priesen. Dabei haben ihre Lieder ein ganz eigenthümliches Gepräge — sehr verschieden von den später hervorgetretenen: es spricht sich darin das kindlich fromme, einfältig gläubige und zugleich kernhaft kräftige Wesen des germanischen Charakters aus. Den Verfassern kam hiebei die damals übliche Schriftsprache sehr zu Statten; die mittelhochdeutsche oder schwäbische Mundart, wie sie unter den Minnesängern zur Ausbildung und Herrschaft gelangte, war mit ihrer Fülle und Kraft und naiven Anmuth weit mehr geeignet zum Ausdruck kindlicher Einfalt und Frömmigkeit, als die später üblich gewordene ober- und niederdeutsche, oder auch die neuhochdeutsche. Um aber diese Lieder gehörig zu begreifen und ihre Macht zu fühlen, muß man ihre Melodien kennen; der Text für sich allein gibt nur ein unvollständiges Bild; Melodie und Text sind gleichzeitig mit einander entstanden und unzertrennlich mit einander verbunden.

Auferstehungslied.

Christ ist erstanden
von der Marter alle;
Deß solln wir alle froh sein,
Christ soll unser Trost sein.
Kyrieleis, Alleluja, Alleluja.
Deß solln wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein.
Alleluja.

(Vergl. Witzel Psalt.)

---

[1]) Kirchenpostille bei Walch. X. Th. Sp. 2702.

Pfingstlied.

Nu biten wir den heiligen geist
umbe den rechten glauben allermeyst,
daz er uns behüete an unserm ende
so wir heim sule varn uz diesem ellende.
Kyrieleis.

(Vergl. Witzel.)

Weihnachtslied.

Ein Kindelein so löbelich
Ist uns geboren heute,
Von einer Jungfrau säuberlich,
Zu Trost uns armen Leuten,
Wär' uns das Kindlein nicht gebor'n,
So wär'n wir allzumal verlor'n,
Das Heil ist unser Aller.
Ei du süßer Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist,
Behüt' uns vor der Hellen.

(Vergl. Witzel.)

Wallfahrtslied.

In Gottes Namen faren wir,
seiner Gnaden begeren wir,
nu helf uns allen Gottes Kraft,
verleih' uns allzeit große Macht.
Kyrieleis.

Und das heilige Kreuz
ward uns allzeit nütze,
Das Kreuz, da Gott sein Marter an leidt,
Dasselbige sei unser Freud.
Kyrieleis.

Auch das heilige Grab,
Da Gott selbest inne lag,
mit seinen fünf Wunden also here,
fröhlich fahren wir daher
gen Jerusalem.

Kyrie eleison, Kriste eleis,
nu helfe uns der heilige Geist
und die werthe Gottes Stimm',
daß wir fröhlich fahren dahin.
Kyrieleis.

(Vergl. Witzels Psaltes eccl.)

Marienlied.

Ju in erde leite
Aaron eine gerte,
diu gebar mandalon
muzze also edile.
die suezze hast du vurebraht
muoter ane mannes rat.
Sankta Maria!

Gedeon dur Israel
nieder spreit er ein lamppel,
daz himeltou die wolle
betouvete almit alle;
also kom dir diu magencraft
daz du wurde berehaft,
Sankta Maria!

Ju in deme gespreidach
Moyses ein viur gesach,
das Holz nien bran,
den loue sah er obenan,
der was lanc unde breit,
daz bezeichint dine magetheit.
Sankta Maria!

Mersterne, morgenrot,
anger ungebrachot,
dar ane stat ein bluome,
diu liuhtet also scone,
sie ist unter den anderen
so lilium untern dornen.
Sankta Maria!

Ein angelsnuor geflohtin ist,
dannen du geboren bist,
daz was die kennescaft,
der angel was diu gotes kraft,
da der tod wart ane irworgen,
der von dir wart verborgen.
Sankta Maria!

Isaias der wissage
der habet die gewagen,
der quot wie von Jesses stamme
vuohse ein garten gimme,
da vone scol bluome varn,
diu bezeichint dich unde die barn.
Sankta Maria!

§ 71.

Geistliche Lieder vom 14. bis 16. Jahrhundert.[1])

Eine noch reichere Pflege fand das deutsche Kirchenlied im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert; fast alle Meistersänger von Bedeutung thaten sich hervor, entweder durch Uebertragung und Nachbildung lateinischer Kirchenhymnen oder durch Abfassung deutscher Originallieder. Die namhaftesten sind: Heinrich von Meisen, genannt Frauenlob († 1318); der Mönch Johann von Salzburg (1445); Heinrich von Lauffenberg (1450); Tauler († 1361); Conrad von Queinfurt († 1382); Meister Sigeher (14. Jahrh.); Muscatblüt (15. Jahrh.); Rycher, Pfarrer in Rastatt. Auch trat zu Anfang dieses Abschnittes eine besondere Art geistlicher Lieder hervor, nämlich mit halb deutschem und lateinischem Text; wahrscheinlich wurde der lateinische Text von den Geistlichen angestimmt, worauf die eingemischten deutschen Verse vom Volke nachgesungen wurden. An Einfalt und Innigkeit mögen die Lieder dieses Abschnittes denen der frühern Periode nachstehen; auch gelangten sie nicht zu so allgemeinem Gebrauche; was schon deßhalb nicht möglich war, weil jetzt nicht mehr die mittelhochdeutsche oder schwäbische Mundart alleinherrschend war, sondern auch die andern Mundarten, die ober- und niederdeutsche, zur Geltung kamen.

Der hervorragendste Liederdichter dieser Periode ist Heinrich von Meißen [§ 37]; unter seinen zahlreichen geistlichen Liedern verdient besonders der Kreuzesleich „des heiligen kriuzes leich" und der Marienleich „unser frouwen leich" Erwähnung; letzterer ist eine Paraphrase des „canticum canticorum"[2]). Die Ausdrucksweise

[1]) Vergl. hierüber die geistl. Poesie § 37 und 38.

[2]) Zum Unterschied von den mehr kunstmäßigen Liedern nannte man die zunächst für das Volk zum Gesang bestimmten Lieder „Leiche", nach dem

Frauenlobs ist oft sehr unverständlich, weil er sich einer Menge theils selbstgeschaffener, theils den damaligen Volksmundarten entlehnter Ausdrücke bedient. Diese beiden Leichen haben nach jeder Strophe den Refrain Evovæ[1]). Der Mönch Johann (Herrmann) von Salzburg übersetzte nicht nur gegen fünfzig lateinische Kirchenlieder, sondern verfaßte auch mehrere besondere deutsche Lieder, namentlich Marienlieder. Sehr gelungen sind namentlich die metrischen Uebertragungen des „Lauda Sion salvatorem“ „Lobe Sion deinen Heiland“, des „Pange lingua“ „lobt alle Zungen des erenreichen“, des „Rex Christe factor omnium“ „Kunig Christe aller Ding“, des „Christe qui lux es et dies“ „Christ der du bist das lieht und der Tag“. Unter den Marienliedern ist das bekannteste „ave balsams creatur, du englische Figur“. Diese Lieder erscheinen gleich denen Frauenlobs unter dem Namen „Leichen“, wie aus der Lambacher Handschrift der Wiener Hofbibliothek zu ersehen, wo es in der Ueberschrift heißt: „Dy Sequenzen hat ein gelerter herr, her Joannes, ein munich gemacht, unser lieben frawen, der muoter Marie zu geleichet.“ Fol. 107.

Von Meister Sigeher stammt das bekannte Lied „Maria, muoter unde mait“; von Tauler das weitverbreitete Weihnachtslied „es kommt ein Schiff geladen“, deßgleichen „uns kommt ein Schiff gevaren“ [§ 38]. Von vieler Zartheit und Anmuth sind die Marienlieder des Meistersängers Muscatblüt. Die Lieder des Conrad von Queinfurt, Pfarrer zu Steinfurt am Queis, erlangten nur örtliche Bedeutung und kürzere Dauer; das bekannteste ist „du lenze guot, des jares tiurste quarte.“ — Der fruchtbarste und letzte Leichdichter dieser Periode ist Heinrich von Lauffenberg, Priester zu Freiburg im Breisgau, seit 1445 in Straßburg. Die meisten seiner Lieder sind Nachbildungen oder Paraphrasen lateinischer Kirchengesänge und ganz noch in der alten, freien, d. h. nur durch die Melodie bestimmten Form abgefaßt; die Straßburger Hand-

Vorbild des Gottfried von Straßburg, der den französischen Ausdruck „Lai“ mit „leich“ wiedergab; sie wurden den Sequenzen nachgebildet, und wie bei diesen, so ist der Text auch bei den Leichen der Melodie untergeordnet.

[1]) Das „Evovæ“ ist ein kirchlicher Refrain, der dem hebräischen „Sela“ entspricht; es enthält die Vokale aus Sæculorum Amen. Ganz fälschlich haben es Einige vom bacchischen Evoe abgeleitet.

schrift vom Jahr 1443 enthält gegen 30 Lieder von Lauffenberg, zu einigen auch die Melodien, z. B. zu „bist grüsst maget reine.“ Die werthvollsten Lieder sind:

„Got vater in der trinitat“ (vom Jahr 1420).
„Ave bis grüsst, du edler stamm“ (1438).
„Ein kind ist geborn zu bethleen“ (1439).
„Puer natus ist uns gar schon“ (1439).
„Es sass ein edli maget schon in hoher contemplation“ (1430).
„Stand uff du sünder, loss din clag“ (Bl. 23).
„In einem kripfly lag ein kind“ (Bl. 51).
„Ach lieber herre Jesu Christ, sit du ein kind gewesen bist“ (Bl. 52).
„Bekenn nun alle welte schon“ (Bl. 78).
„Us hohem rat, us vaters schos“ (Bl. 79).
„Komm her, erlöser volkes schaar“ (Bl. 95).

Außer den vorgenannten sind während dieser Periode noch eine Menge deutscher Lieder hervorgetreten, deren Verfasser unbekannt sind; so enthält die Straßburger Handschrift außer den Liedern von Lauffenberg noch sechszehn andere, deren Verfasser nicht genannt sind. Die sogenannte Pfullinger Handschrift in der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek enthält gleichfalls zwölf geistliche Lieder von ungenannten Verfassern. Zu den beliebtesten und verbreitetsten geistlichen Liedern dieser Periode gehören das Weihnachtslied „ein kindlein ist geboren von einer reinen mait“, ferner das Marienlied „ave morgensterne, irleuchte uns mildiglich“ und das Osterlied „Es gingen dry fröulin also fruo, sie gingen dem heiligen grabe zuo[1]). Unter den Liedern mit gemischtem Text waren besonders folgende drei sehr beliebt: „Jesu dulcis memoria“, sodann „in dulci jubilo nu singet und seid froh“, und „ave Maria maget pia.“ Diese Periode hat überhaupt an deutschen Liedern, Uebertragungen und Originalliedern, mindestens 150 aufzuweisen.

Jesu dulcis memoria.

Jhesu dulcis memoria,
dans vera cordis gaudia:
dulcis Jhesu, pie Jhesu, bone Jhesu.

Har Jhesus in der griphen lit:
nu wer es ubeliernde zit.
sueßer Jhesu, milder Jhesu, guter Jhesu.

Har Jhesu gat in paradis,
er git den kiuschen luten pris.
sueßer Jhesu, milder Jhesu, guter Jhesu.

Hare Jhesu ist noch minnen we,
er gert der kiuschen brute me.
sueßer Jhesu, milder Jhesu, guter Jhesu.

[1]) Vergl. Görres altdeutsche Volkslieder. Frankfurt 1817. p. 317.

Har Jhesus clopfet amme tor,
er gert der kiuschen brute chor,
sueßer Jhesu, milder Jhesu, guter Jhesu.

Har Jhesus machet freiden vil,
er ist der Seele ein Saitenspiel,
sueßer Jhesu, milder Jhesu, guter Jhesu.

* * *

In dulci jubilo,
nu singet und seid froh,
unsers herzens wonne leit
in præsepio,
und leuchtet als die sonne
Matris in gremio,
Qui est A et O,
Qui est A et O.

O Jesu parvule,
nach dir ist mir so weh,
tröste mein gemüte,
o puer optime,
durch aller Jungfrauen güte,
o princeps gloriæ,
trahe me post te,
trahe me post te.

Mater et filia,
Jungfrau Maria,
Hättest du uns nicht erworben,
Cœlorum gaudia,
so wär'n wir alle verdorben,
per nostra crimina!
quanta gratia!
quanta gratia!

Ubi sunt gaudia,
nirun wen alda,
da die engel singen,
nova cantica,
mit ihren süßen stimmen
en regis curia,
eia wär'n wir da!
eia wär'n wir da![1])

Weihnachtslied von Tauler.

Uns kommt ein schiff gevaren,
es bringt ein schönen last,
daruf vil engel scharen
und hat ein grosen mast.

Das schiff kommt uns geladen,
got vater hat's gesant,
es bringt uns grozen staden,
Jesum, unsern Heilant.

Das schiff kommt uns geflossen,
das schifflein geht am lant,
hat himmel ufgeschlossen,
den Sun herus gesant.

Maria hat geboren
us irem fleisch und bluot
das kindlein userkoren,
war mensch und warer got.

Es ligt hie in der wigen
das libe kindelin,
sin geist liuht wie ein spigel:
gelobet muoßt du sin.

Maria gotes muoter,
gelobet muoßt du sin!
Jesus ist unser bruoder
das liebe kindelin.

Möcht ich das kindlin küssen
an sin lieblichen munt,
und wär ich krank, für gewisse
ich würde davon gesunt.

Maria, gotes muoter
din lob ist also breit!
Jesus ist unser bruoder,
gibt dir große würdegkeit. Amen.

---

[1]) Dieses Lied ist auch in dem Gesangbuch von Wicelius (1547) abgedruckt.

Weihnachtslied[1]).

Ein kindlein ist geboren,
von einer reinen mait.
got hat uns userkoren
in hoher wirdigkeit;
ein sun ward uns gegeben
zu trost an alles mail,
das sult ir merken, eben
er bracht uns alles heil. zc.

Marialied[2]).

Ave morgensteren
irleucht uns mildiclich!
wir dienen dir so gerne,
irhör uns gnädiclich!
unsir herze dich loben begert,
du bist uch allis lobes wert
im himmel und ouch uf erd,
wir singen dir vil süßen ton,
dich loben alle engel schon,
in himmels des tron. zc.

§ 72.

Deutsche Gesangbücher, die vor der Reformation und zu Anfang derselben erschienen.

Schon lange vor der Reformation traten mehrere Sammlungen deutscher Kirchenlieder hervor, die, wenn sie auch lange nicht so reichhaltig sind wie die neuern, doch zum Beweise dienen, daß schon vor der Reformation deutscher Gesang in der Kirche üblich war. Die namhaftesten sind:

1) Die der Klara Hätzlerin (mit weltlichen und geistlichen Liedern): wie man aus der am Ende beigefügten Unterschrift ersieht, erschien diese Sammlung im Jahr 1471; ist somit das älteste deutsche Gesangbuch, welches geistliche Lieder enthält. Die Klara Hätzlerin war vermuthlich eine Nonne zu Augsburg, die ihre Mussestunden mit Sammeln und Abschreiben weltlicher und geistlicher Lieder ausfüllte. Neben vielen Liedern, zum Theil sehr weltlichen Inhalts, enthält ihre Sammlung vierzehn geistliche Lieder vom Mönch Johann von Salzburg, Muscatblüt u. a. m.[3]).

2) Unter den Gesangbüchern, die vorzugsweise für den kirchlichen Gebrauch bestimmt waren und nur geistliche Lieder enthalten, steht der Zeit nach das von Knoblötzer zu Heidelberg im Jahr 1494 gedruckte oben an. Es enthält folgende verdeutschte Kirchenhymnen

---

[1]) Vergl. Docens Miscellaneen. II. Bd., 245.

[2]) Nach einer Handschrift in der Universitätsbibliothek zu Breslau (von Nikolaus von Kosel gefertigt).

[3]) Neu herausgegeben von Haltaus. Leipzig, 1840.

und Sequenzen: das „Veni sancte spiritus", „Regina cœli lætare", „Alma redemptoris mater", „Ave præclara dies", „Salve Regina", das „Magnificat Sanctus, Agnus Dei". Zugleich enthält es mehrere von ungenannten Herausgebern verfaßte geistliche Lieder, die aber nur geringe Bedeutung haben. Es erschien unter dem Titel „Hierinne stönd ettlich tewtsch ymni oder lob gesange mit versen stücken und gesatzen von ettlichen dingen, die do zu bereitung und betrachtung der baicht einem yeden not seynd, darnach ettliche kurz und vast nütze vermannugen". Gedruckt von Heynrico knoblötzer zu Heidelberg XCIIIJ. Das Büchlein enthält 22 Blätter in Quarto. — Bald darauf erschien bei demselben Drucker eine vermehrte Sammlung von Hymnen und Vespern für das ganze Jahr sammt dazu gehörigen Erklärungen; sie enthält 78 Blätter in Quarto. Sodann erschien bei demselben noch ein drittes deutsches Gesangbuch, zunächst für die Fronleichnamsandacht und Vorbereitung zur Beicht bestimmt, unter dem Titel „ein vast notdurftige materie, einem yeden menschen, der sich gerne durch eine ware gründtlich bycht flyssiglich zu dem hochwirdigen sacrament des fronlychnams unsers herrn zu schicken begert"; 64 Blätter in Quarto (1494).

3) Ein noch reichhaltigeres deutsches Gesangbuch trat im Jahr 1501 zu Straßburg hervor unter dem Titel „Ortulus animæ" (hortulus animæ), gedruckt vn seliclich volendt durch hans grüningere uff unser lieben frowen abent d' verkündung in den jar als man zalt funfzehnhundert und ein jar, Straßburg. Das Titelblatt enthält noch die Verse:

Dyses büchlin ein wurtz gart ist
der sel, die sich darin erfrist
in einem schowenden leben,
dar durch ir öwigs würt geben.

Dieses hortulus animæ enthält unter andern die Lieder: „dich got lob wir" (Te Deum laudamus), „Gegrüßt seist du meresstern" (Ave maris stella), „dem Erd und Meer und Himmel all" (quem terra, pontus, sidera), „Mach mich mit Streich verwundt." Wie beliebt und verbreitet dieses Gesangbuch war, geht daraus hervor, daß es schnell nach einander neun Auflagen erlebte; so im Jahr 1503 bei Grüninger; bei demselbem im Jahr 1507 und 1508; bei Knoblauch in Straßburg 1509 und 1513; ferner zu Leipzig im Jahr 1513, zu Nürnberg 1516 und 1518, zu Basel 1523.

4) Das „Salus animæ“, gedruckt durch Hieronymus Holtzel, 1503, zu Nürnberg, enthält die beiden deutschen Gesänge: „die muter stund vol leid und schmerz“ (Stabat mater) und „Christ, der du bist das licht und tag.“

5) Das Plenarium (Evangelienbuch) von Basel, 1514; außer den sonntäglichen Evangelien, Episteln und Vespern enthält es mehrere deutsche Kirchenlieder; unter andern das „kum heiliger geyst herre got, erfüll' uns mit der gnade gut;“ ferner „Mitten wir im Leben sind;“ es wurde gedruckt durch „den fürsichtigen Adam petri von Lengendorf, burger zu Basel.

6) Hymnaris, eine Sammlung verdeutschter Kirchenhymnen und Sequenzen, gedruckt zu Sigmundslust im Jahr 1524 von Piernsieder; der Titel lautet: „Hymnarius durch das ganze jar vertewscht nach gewöndlicher art und weis zu syngen so yedlicher hymnus gemacht ist. Got zu lob er und preys. Und vns Christen zu trost. Gedrvckt zv Sygmundslust durch Josephen Piernsyeder etc.“

7) Die erste umfassendere Sammlung deutscher Kirchenlieder enthält das Gesangbuch von Dr. Vehe, Kanonikus zu Halle; es erschien im Jahr 1537; ferner das von Flurheim, 1529; das von Witzel (Wicelius), Pfarrer zu St. Victor, 1541; besonders aber das von Leisentritt, Domdechant zu Budissin, vom Jahr 1567.

Endlich enthalten auch die bald nach Erfindung der Buchdruckerkunst hervorgetretenen und von Kirchenobern veranstalteten Agenden und Plenarien, z. B. die von Basel, Mainz, Köln, Antwerpen, neben den lateinischen manche deutsche Lieder.

§ 73.

Die geistlichen Lieder im Liederbuche der Clara Hätzlerin.

Das Liederbuch der Hätzlerin, dessen Manuscript sich im böhmischen Museum zu Prag befindet, enthält im Ganzen 216 Gedichte, darunter 14 geistliche, die ohne Zweifel damals sehr bekannt und beliebt waren, weil sie in dieser Liedersammlung eine Stelle fanden; es sind folgende:

1. Von unser Frawen.

„Ain junckfraw aller tugent
die warp in irer jugent“ etc. (Von Muscatblüt.)

2. Ain andere weis von unser frawen.
„Maria muoter raine magt,
gross lob und er sey dir gebracht.“ (Von Muscatblüt.)

3. Die dritte weis von unser frawen.
„Ain junckfraw zart, bekronet ward.“ (Von demſ.)

4. Von unser frawen.
„So gar suptil ich singen wil.“ (Von demſ.)

5. Von unser frawen.
„Maid aller eren,
ich solt dir meren, dein reiches lob?“ (Ungenannt.)

6. „Herz muot nicht rast!“ (Ungenannt.)

7. Vom heiligen geist. Bl. 176.
„Komm süsser trost, heiliger geist,
Seidt du der armen vatter heisst.“ (Münich v. Salzb.)

8. Vom heiligen Fronleichnam Christi. (178.)
„Gott in drivaltigkeit ainfalt
ain ding ain wesen, drey gestalt.“

9. Von der heiligen drivaltigkeit. (Bl. 180.)
„Herr gott, allmæchtig drey person
Ain gott und drey namen fron.“ (Münich v. Salzb.)

10. Von unser frawen. (Bl. 182.)
„Maria keusche muoter zart
Wie lustlich was dein raine artt.“ (Münich v. Salzb.)

11. Von den grossen hauptsünden.
„Ach vatter Christ, ich klag mit gir
Und muoter Gottes, Maria dir.“ (Ungenannt.)

12. Die sieben tagszeit des münichs v. Salzburg.
„Die nacht wirt schier des himmels gast,
des tages glast, wil ir gewaltig seyn.“

13. Tagzeit unser frawen.
„Maria muoter raine maid,
Ze metten ward dir herzig laid.“ (Ungenannt.)

14. Von der natur des chinds.“ (Bl. 220.)
„Hailiger gaist, nun gib mir ratt,
Denn dein genad nyemantz verlatt.“ (Ungenannt.)

Von dem heiligen gaist. Der Münich von Salzburg.

Komm süsser trost, hailiger gaist,
Seidt du der armen vater haist,
Dein siben gab an uns vollaist[1]),
Die du einsprenglichen sayst!
Gib göttlich weiszheit aller maist,
Gib recht verstandnusz, als du waist,
Die leib und sel behalten!
Gib uns in leiden deinen ratt,
Gib gütigkait für übel tatt,
Gib kunst, die sich nit laichen latt,[2])
Gib sterk, die sünden wider stat,
Gib gotlich vorcht fru und spat!
Wann wer dein siben gab nit hat,
Der mag gelück nit walten!
Als got beschuoff in anegeng
Hoch, tieff, liecht, vinster, weit und eng,
Der sun was, der anfieng,
Mit seiner hannd ze machen,
All form er pildet kurtz und lang.
Du baider mittler on gedrang,[3])
Durch dich hat stymm der engel sang,
Du trost in allen sachen!
Durch dich gesambnet wird die meng,[4])
Natur nam von dir dein gespreng,[5])
Gelaub und sprach, die nun sind streng,
Die kann dein güt wol fachen![6])
Dein craft nach deinem willen wendt
Die himmel und die element.
Der höchst uns etlich sternen send
Darnach die andern all umb gendt.
Der mon siben planeten nennt
Der yeder seinen lauff vollendt
In seiner model raiffen.
Nymm ab in bös natürlich pünd
Damit der mensch sucht süntlich sünd!
Dein lieplich fewr in uns entzündt
Dein hilff ler bitten unsre mündt,
Dein wasser wasch ab uns die sünd,
Behütt uns vor der hell abgruont,
So unser veind abstraiffen!
Got vater und sun dir des hilt
Das magst thun was du wilt;
Nun ler, was menschlich sey gepilt,
Gerechtigkait hie werben!
Benym uns, was deine güt bevilt,
Die letsten rechnung für uns gilt
Durch all dein überflüssig milt,
Wann wir hie müssen sterben!
Wann unser tag sind usgezilt,
Und uns der tod das leben stilt;
So bis uns dört ain schirm schilt
Für ewiglich verderben!
Durch dich so ist die hailige schrift,
Darynn du künftig zeitt begrifft,
Die gar die newen Ee an trifft.
Du hast all gaistlich ler gestifft,
Das man ir süssigkait durch schifft,
Damit der muot wirt so getifft[7])
Das er zu himmel fliuget.
Durch dich sprach der weissagen gemüt,
Durch dich der zwölffpot flamm und glut,
Durch dich der martrer frolich plut,
Durch dich peichtvater lebt in gut
Durch dich die junckfraw keusch behut,
Ain sidel fliuhet weltlich fluott,
Der dann der gmain verleuget!
Dein segen pringet haimlich dar
Die siben hailikait so gar,
Das got chomt in ain prot so clar
Mit priesters handlungen!
Das tauffen gibt der sel ir nar,
Oel christen machet sünden par,
Die peicht liebt sich der engel schar,
So herz redt mit der zungen.
Du zundest siben candelier
Du bist der siben sternen zier

---

[1]) vollaist: ganz vollkommen. [2]) laichen: hintergehen, überlisten. [3]) gedrang: zwingen, bedrängen, hindern. [4]) sambnen: vereinigen. [5]) gespreng: Einsegnung. [6]) vachen: vermehren, anregen. [7]) tiften: stärken.

Der siben gab ain durch florier[1])
Der siben döner magistrier,
Der siben sigill öffent schier!
Zu himmel mit viguren vier
Sach sanct Johannes solich wunder.
Nun ratt den siben kirchen hie,
Womit man got dien, und auch wie
Dem sich muosz piegen yeglich knye,
Wann laider, saidt die welt anfie,
Ze liesz der mensch sein sünden mye,
Wie hart es im darumb ergie
Noch liebt es im besunder!
Gib uns der siben kunst geticht
Ler, daz die red sey wol gericht
Ler falsch erkennen by der schlicht
Ler raine Wort ze plömen!
Ler singen, das zu got verpflicht,
Der zal, die all sünd gar vergicht,
Ler messen hoch gaistlich gesicht
Ler himmlisch kunst on römen!
Geduldig mach, wen laid aufícht,
Wann on dein hilff sein wir entwicht[2])
Mach weltlich fräd uns gar für nicht
Das wir davon gestömen.[3])
Von dir wird fruochtig allerley
O höchster trost, nu won uns bey
Für zweifel und für ketzerey.
Mach uns zu allen zeiten frei
Von sünd, die in dich gesundet sey,
Das uns die urtail nit beschrey
Die Jhesus tuot den vaygen!
Mach durch dein heilig siben gab,
Das yeglich cristen recht gelaub
Verprenn mit deines fewers schaub,
Ob chain artickel in betaub,
Das im chain feind sein sel icht raub
Der sein synn street, als der staub,
Den sollt du hilff erzaigen!
Betrübte herz tröst süssiclich
Und lasz uns hie erparmen dich,
In hertzenlaid die sünd nit rich
Bedenck plöd creaturen!
Bis milt, vertrag und übersich,
Hilff uns usz not besunderlich
Gewonlich güt an uns nit prich,
Lasz uns dein güt nit sauren![4])
Gott vatern umb uns all zu sprich
Durch Jhesus pittern hertzens stich,
Hailiger gaist uns der vergich
Gib ewig fräd für trauren.

Muscatplüt, ain andere weis von unser frawen.

Maria, muoter, raine magd,
Grosz lob und ere sei dir gesagt,
Dein wirdikait ist weit und prait,
Schon usz gelait,
Nyemant kan si voltichten!
Maria muoter wunnecleich.
Du prachtest den küng usz dem Reich
On alles weich:
Ich dich geleich
Dem tieffen teich,
So sich got zu wolt pflichten!
Du bist der hag
Und auch der wag,
Da got ynn lag
On aine vierzig wochen!
Du bist der prunn
Dardurch die sunn
Scheint schon mit wunn,
Ir schein ward nye zerprochen!
Du bist das edel Mirrenvas,
Darzu ain keusch Monstranzenglas
Da gott ynn was
Und nye vergasz
Des groszen hasz,
Den krieg wollt er vernichten.
Der het gewert vil tusent jar

---

[1]) durch florier: reicher Schmuck, Zier. [2]) entwicht: ein Nichts. [3]) gestömen: ruhig werden. [4]) sauren: unfreundlich werden, sauer werden.

On ains zweyhundert jar,
Bis das der clar
Keusch Adelar
Sich selb gepar
In ainer rainen Maide.
Da er sich usz dem himel schwanck
Und durch ir keusches hertz eintrang,
On argen wanck
Ir umbefangk
Schon mit im rang
Das tett dem tiufel laide!
In ir entsprosz
Der fürste grosz,
Menschen genosz
Ward got in irem leibe!
On alle wee
Pracht das Ave
Der newen Ee,
Und ward doch nye ze weibe!
Noch ist sy muoter unde magd!
Davon die schrifft clärlichen sagt
Wann sy es wagt
Gar unversagt
Und sy der jagt
Den leon uff der haide.
Da sy den leon hett verspart
In ires keuschen herzens gart,
Sag an, wa wart
Ye frucht so zart
Von menschen art,
Als got der fürst so milte?
Da er die menschait an sich nam
Von der keuschen naturen sam,
Von Junkfrawen stamm
Als im wol zam
Umb Eva, Adam,
Ward got zu menschen pilde!
Ach got, solt ich
Nit fräen mich,
Seid das du dich
Den menschen tetest genossen?
On alles mail
Dem fürsten gail
Schon tättest du dich entplössen,
Die dich empfing on alles arg
Ain claines kind ain fürsten starck,
Sy nye ward karg
In irem sarch
Er sich verparg,
Sind das nit wunder wilte?
Maria muoter usz erwelt
Grosz fräd hab ich dir zugezelt,
Das da den helt
Prachtest in die kelt
Gar ungemelt
Allhier uff diese erden.
Da du in vor dir ligen sacht
Ain claines chind mit groszer macht
Das du hast pacht
An der Christnacht,
Ich hab bedacht
Das dir nie bas kund werden!
Seydt alle fro,
Singt jubilo,
Alpha et O
Den hochgelopten heren
Christus Jhesus,
Paraclitus
Altissimus
Die süll wir pillich eren!
Die driu in ain geporen sind
Der alte got ain junges chind,
Als man das vindt,
Vor esel, rindt,
In kaltem windt,,
Tett in ain maid geperen
Ich lob dich here Jesu Christ
Seidt das du mensch geporen bist
On argen list
Zu kalter frist,
Unser genist
Huob sich am weihennacht morgen.
Da prach die arch der alten Ee
Geporen wart das wort Ave
On alles we!
Nun sprich ich me
Das herr Noe
Da kam usz grossen sorgen,
Und Abraham
Und auch Adam

Ain schein für kam
Wie got geporen wäre,
Ir hail, ir trost
Der sy erloszt
Usz helle rost
Von ewiger swäre

Des lobent in die engel schon,
Spricht Muscatpluot on abe lan
In hochem tron
Potencion, küng Salomon
In fräd ist unverporgen!

§ 74.

Gesammtinhalt des Witzel'schen Gesangbuches.

Unter den katholischen Gesangbüchern, die zu Anfang der Reformation hervortraten und vorzugsweise für das Volk bestimmt waren, bietet das von Witzel im Jahr 1541 erschienene am meisten Interesse: einmal weil es das umfassendste und reichhaltigste unter den drei ältesten Gesangbüchern ist; sodann weil es uns über die damals, so wie in noch früheren Zeiten übliche Praxis in Betreff des Kirchengesanges — des deutschen insbesondere — den besten Aufschluß gibt. Zudem ist es nicht bloß ein Gesangbuch, sondern zugleich ein Andachtsbuch, dem Volke zur religiösen Belehrung und Erbauung gewidmet. Es findet sich zum zweitenmal abgedruckt in der Gesammtausgabe der Witzelschen Werke, Tom. II.: „Etliche Bücher Georgii Wicelii des Eltern, welche er aus christlichem Eifer zur notwendigen Erbauung und Besserung unsers alten heiligen Christenthumbs innerhalb XXIV Jaren deutsch gedruckt und nu wol corrigiert, auch sehr gemehret hat ausgehen lassen. Alle sampt zu lesen und hören nutzbarlich. Coloniä, durch die Erben Johann Quentels und Gerwinum Calenium 1559". Das Gesangbuch besteht hiernach aus drei Theilen: dem Psaltes ecclesiasticus, dem Hymnologium und Sequentionale.

Der Psaltes ecclesiasticus ist ein zunächst für das Volk zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmtes Gesang- und Andachtsbuch; das Hymnologium und Sequentionale hingegen bildet nur einen Anhang hiezu, bestehend aus verdeutschten Meß- und Vespergesängen, von denen der größere Theil nicht sowohl vom Volke als vom Priester oder dem Chor gesungen zu werden pflegte und die daher der Verfasser namentlich auch den Geistlichen empfehlen will. Der Psaltes enthält eine Verdeutschung der gesammten Meßliturgie, der Orationen, Collecten, Responsorien, Präfationen, Gesänge u. s. w.

Ferner eine Erklärung der heiligen Gebräuche, Weihungen, Ceremonien für alle kirchlichen Zeiten und Feste. Insbesondere findet sich darin eine vollständige Beschreibung des Trauungs- und Taufaktes und der dabei üblichen Gebete und Ceremonien; deßgleichen der heiligen Gebräuche in der Fastenzeit, in der Charwoche, an Ostern, in der Bittwoche, der Passionsspiele[1]), ferner eine Verdeutschung der Vigilien bei Verstorbenen, sowie der Liturgie in den Seelen-Messen. Endlich folgen 52 Gebete für alle Sonntage des Jahres.

Was die an den betreffenden Festen üblichen Gesänge betrifft, so werden im Psaltes nur diejenigen angeführt, woran das Volk einen Antheil hatte; bei den übrigen wird auf das Hymnologium und Sequentionale verwiesen. Es werden aber folgende Gesänge als üblich bei den Vorfahren und damals bezeichnet:

---

[1]) In Betreff der s g. „ludi ecclesiastici“ heißt es unter anderm: „Zu dem Allem ist's auch umbs besten willen von unsern frommen Vorfahren erfunden und herkommen, daß man auff etlichen hohen Festen besondre Observaten gehabt, unn noch, welche Kyrchische spectakel zu keiner Leichtfertigkeit unn unzimlichen Furwitz, sondern darumb gehalten werden, daß die Christen jugent mit leiblichen Augen sehe zum teil dasjenig so die heilige Kyrche mit solcher Festivitet järlich und gottseliglich begehrt, auf daß es also dem jungen Volk zeitlich eingebildet werd, daran es die tage seines Lebens gedenke. Unn seynd sonderlich vier oder fünf Hauptartikel unsers heiligen chirchlichen Glaubens, welche mit dieser äußerlichen Fürbildung gottlöblich gespielet, unn mit schönen gesangen geziert werden. Geschicht auch innerliche Freud der gläubigen Sammlung in Christo zu erwecken u. s. w.“ Ferner: „Erstlich wird am heiligen Christtage an etlichen örtern exhibiert, beyde in der heiligen Nacht und des Abends zum Vesperlobe, dadurch angezeigt wirt die selige Geburt unsers Seligmachers Christi, als mit der representation des stadtlins Betlehem, der Engeln, der Hirten, der drey Königen rc., da auch die knäblein im Gesange “Resonet“ in offentlicher Sammlung auff unn nider springen, unn mit den Händen zusamenschlagen, die große Freude anzuzeigen, welche alles Volk von dieser Geburt hat und haben soll. — Demnach wird die Passion gar zierlich und andächtiglich agirt und gespielet, darin auch bildtweise fürzeigt werden die fürnemisten stück des alten Testaments, nicht allein des newen, als von anfang bis zur endung der Welt rc. Ist dem Volk zu sehen und hören nicht allein lustig, sondern auch nutzlich unn am jnnern erbawlich; Sonderlich da der Priester hernach Alles erkleret und zeigt an, was ein jegliche dieser Theatralischen Personen bedeute und zu verstehen gebe, darbey viel andächtger Menschen miltiglich zu weinen pflegten“ u. s. w. Fol. 51 und 52.

Jubelgesange der heiligen Weihenachten, wie sie von unsern christlichen Vorfaren frölich gesungen. Fol. 17, 18, 19, 20.

Das Te Deum hastu deutsch also: „Dich, Gott, loben wir; dich, Herr, bekennen wir.“ Fol. 17.

Ein Kind ist uns geboren, Ein Sohn ist uns gegeben rc.“ Fol. 18. (Das Hohefestisch Kyrie hat ein schöne Prosa, von unsern Alten darein geflochten, deutsch also: „Herr, der du der Brunn und Ursprung aller Güte bist rc.“) Sequentz und Symbel findest du hernach. Sonderlich wird an diesem großen Fest der kurtz Sequentz gesungen, „grates“ genannt, der auch daselbst deutsch ist, und darauf unsre Alten sungen: „Gelobet seystu Jhesu Christ.“ Fol. 18. Nun werden noch folgende Weihnachtsgesänge angeführt, Fol. 19, 20.:

1. Quem Pastores etc.
„Den die Hirten lobeten sehr,
Erboten die Engel Lob und Er rc.
2. Nunc angelorum etc.
„Nu ist die Engelische Herligkeit den Menschen auf Erden erschienen.“
3. Dies est lætitiæ etc.
„Der tag der ist so freudenreich,
Aller Creaturen Gotes son vom himmelreich.
4. „Ein kindelein so löbelich ist uns geboren heute
Von einer Junckfrawen seuberlich, zu trost uns armen leuten.“
5. Ut vitrum non læditur etc.
„Als die Sonn' durchscheint das Glas mit irem klaren scheine
Und doch nicht verletzet das, nu merket alle gemeyne.“
6. Angelus Pastoribus etc.
„Die Hirten auf dem Felde warn, erfuren newe mere
Von den englischen schaarn, wie deß geboren were.“
7. In natali Domini etc.
„An des Herrn Geburtstag frewen
Sich alle Engell und singen mit Jubel.“
8. Puer natus in Bethlehem etc.
„Es ist das Kind zu Bethlehem geborn,
Des sich Jerusalem frewet.“
9. Exultandi tempus est etc.
„Nun ist's Zeit, daß man fur frewden auffspringe.“
10. Omnis mundus.
„Alle Welt sey frölich, weil der Heiland geboren ist.“
11. In dulci jubilo etc.
„In dulci jubilo singet und seyd fro,
Unsers Hertzens Wonne liegt in præsepio.“
12. Resonet in laudibus.
„Zion sampt den Gläubigen soll von Lob erschallen.“

13. Ut sol vitrum penetrat.
„Wie die sonn durch ein glas bringt,
Da doch kein riß geschieht.“
14. Puer nobis nascitur.
„Das Kind ist uns geborn,
Das aller Engeln Regent ist.
15. En Trinitatis speculum.
„Der Spiegel der Dreifaltigkeit
Erleuchtet der Welt Finsterkeit.“

Fest Hypanthe oder Lichtmisse genannt. Fol. 21.
Hier heißt es: „an stat das Gloria patri singt man an etlichen orten: „Ere, kraft und sieg ist dein, du allerhohester König der Heiligen ꝛc.“

Fastenzeit:
Zuerst erscheinen die verdeutschten, während der Fastenzeit in der h. Messe und Vesper üblichen Collecten, Antiphonen, Responsorien und Gebete; hierauf folgt eine Erläuterung der Gebräuche und Ceremonien am Aschermittwoch, Palmsonntag, in der Charwoche, am Osterfeste ꝛc.

Was die üblichen Gesänge betrifft, so wird meistens auf das Hymnologium und Sequentionale verwiesen; so heißt es zum Palmsonntag (Fol. 23): Diesem nach wird kläglich gesungen: „Es stehet geschrieben, ich werde den Hirten schlagen, so werden die Schafe der Heerde zerstrawet ꝛc.“ Darnach wiederumb frölich Gloria laus et honor, welches hernach unter den verdeutschten Hymnen steht. Zu den Gesängen am Charfreitag und Osterabend wird bemerkt „der Gesang Rex Christe ist untern Hymnen deutsch zu suchen; deßgleichen Vexilla Regis“, Fol. 27. Sodann heißt es: „Hieher gehört der Tawrgesang, auch von unsern Vorfaren gesungen: da Jesus an dem Kreuze stundt, und jm sein Leichnam war verwundt.“ Fol. 27.

Osterfest:
Hier werden folgende Gesänge als üblich bezeichnet, Fol. 31:
„Das Te Deum sampt Zachariä Gesang hastu deutsch in der heiligen Christmetten. Das Victimæ Paschali untern Prosen durchs jar.“
„Hier jubilirt die ganze Kyrche mit schallender hoher Stimm' und unsäglicher Frewd.“ Christ ist erstanden von der Marter Banden ꝛc. — Die Prosen an irem Ort.
„In die österlich Vesper und Complet gehören die Hymnen: Vita sanctorum etc. und ad cœnam Agni etc. Diese sind deutsch unter den Hymnen. Folget endlich Marienlob „Regina cœli etc.“ Unter diesem untadelhaften Gesang pflegt der Lay deutsch zu antworten: Ein Königin im Himmel, deß frewe dich Maria ꝛc. Item, unsere Vorfaren haben auch auf Ostern deutsch also gesungen: Frewet euch alle Christenheit, Gott hat nu überwunden ꝛc.“

Die große Litanien zu St. Georgi Tag. (Fol. 32.)
Angangs der Prozession wird gesungen: „Wolauf ihr lieben Heili-

gen Gottes, aus ewern wonungen ꝛc." — Es werden in dieser Kreuzfart auch die schönen Ostergesänge lateinisch und deutsch ubers Feld gesungen. Zudem haben unsere Voreltern mancherley besondre andächtige Gesänge zu singen gewisset, dero freilich über die 50 durch aller Christen Lände und Stadt zu Haus zu lessen waren. Zwei oder drei will ich hernach zur kleinen litaney erzelen."

Die kleine Litanei, genannt die Kreuzwochen. (Fol. 33.)

„Unsere lieben Vorfaren sungen in dieser Bittfahrt unter andern diese Gesenge. Erstlich die zehn Gebote Gottes: Gott der Herr ein ewiger Gott, hat uns geben zehen Gebott ꝛc."

„Nu ins New Testament wart gesungen: Gott wart an ein Kreuz geschlan, Er hatte noch nie kein ubels than ꝛc."

Noch ein ander alt deutsch Lied: „In Gottes namen faren wir, seiner Gnaden begehren wir."

Fest der Himmelfahrt Christi. (Fol. 34.)

„Gemeiner Laygesang auf dieß Herren Fest: „Christ fuhre zu Himmel, was sendet er uns herwider ꝛc."

Pfingstfest. (Fol. 35.)

Zuerst werden die beiden Prosen „Sancte Spiritus" und „Veni" genannt; darauf heißt es: Hie singt die gantze Kyrch: „Nu bitten wir den heiligen Geist umb den rechten Glauben allermeyst ꝛc." — Das herrliche Benedicamus dieses Festes wird also gesungen: „Die Gnad' des heiligen Geists hat der Aposteln hertzen voll gemacht ꝛc."

Dreieinigkeitsfest. (Fol. 36.)

Hiezu wird bemerkt: Unter den Prosen dieses Festes wird vom Volk deutsch gesungen: „Das helfen uns die Namen drey, die Einige Gottheit wohne uns bey ꝛc."

Fronleichnamsfest. (Fol. 37.)

„Pange lingua etc." findestu deutsch unter den andern Hymnen. Prozession mit den Gesengen vom Leibe und Blut Christi. Die Sequenz „Lauda Sion" such unter andern Prosen. Darunter aber singt der gemeyne Mann: Gott sey gelobet und gebenedeit, der uns selber hat gespeiset mit seinem Fleische und seinem Blut, das gieb uns lieber heere zu gut ꝛc.

Nun folgt noch ein Fronleichnamslied, welches von Witzel selbst gefertigt zu sein scheint: Ein christlich und kathol. Lied, Georg. Wicelii hievon, welches zu singen als Pange lingua etc. „Gott lobsinget, Gott danksaget, Lobs und Danks sey kein maß, Mit den Händen zusammenschlaget, seyd nu nicht stumm noch laß ꝛc."

Als Anhang zu dem Psaltes erscheint nun das Hymnologium oder „Lobgesänge der kathol. heiligen Kyrchen zur täglichen Vesperzeit durchs

gantze Jahr verdeutscht von Gregorio Wicelio dem Eltern;" es enthält sämmtliche in der Kirche damals gebräuchlichen Hymnen, die dem Volke deßhalb in einer Uebersetzung geboten werden, um es zu überzeugen, „welche christliche und nutzbarliche Gesänge die latinisch Kyrche in täglichem brauch habe und halte, welche doch aus leidigem unverstand als für unchristlich und unnütz von dieser zeit Secten gelestert werden" (Fol. 81.) Es sind im Ganzen zweyundfünfzig verdeutschte Hymnen.

Hierauf folgt das Sequentionale. „Die Sequentz oder Prosen, so die latinische Kyrche bei der Liturgie oder Messe im gottlöblichen brauch durchs gantze Jar hat und halt, verständlich gedollmetscht durch Georgius Wicelium den Eltern"; es enthält achtunddreißig Prosen, welche damals während der heil. Messe an verschiedenen Festen gesungen wurden. Merkwürdig ist, was der Verfasser in der Vorrede zu den Sequenzen sagt; er verbreitet sich nämlich über den damals in der kath. Kirche gebräuchlichen Gesang, sowie über die neuen deutschen Lieder der Lutherischen und macht unter andern die sehr beachtungswerthe Bemerkung: „Kunden (die Katholischen) auch deutsch singen zu gelegener zeit sampt allem Volk, welche unsre deutsche Festgesänge jre (Lutherischen) newe liedlin weit übertreffen, und sie diese sampt vielen andern mehr von uns betteln müssen. Denn die katholisch Kyrch kann der Secten gesänge wol, Gott lob, entberen, sie pflegen sich aber zu flicken und schmücken mit der unserer Kyrchen gesänge und brauch, wo und wenn es jnen wohlgefällig." (Fol. 93.)

Fassen wir die deutschen Lieder im Psaltes ecclesiasticus zusammen, so erhalten wir nicht weniger als sechszehn deutsche Gesänge, zumeist Originallieder, von welchen ausdrücklich gesagt wird, daß sie von den Vorfahren (also schon vor der Reformation) beim Gottesdienste vom ganzen Volke gesungen wurden; es sind folgende:

1. Gelobet seystu Jesu Christ. (Fol. 18.)
2. Ein Kindelein so löbelich. (Fol. 19.)
3. In dulci jubilo nu singet und seyd fro. (Fol. 19.)
4. Da Jhesus an dem kreutze stundt. (Fol. 27.)
5. Christ ist erstanden. (Fol. 31.)
6. Ein Königin in dem Himmel. (Fol. 31.)
7. Frewet euch alle Christenheit. (Fol. 31.)
8. Wolauff jr lieben Heiligen Gottes. (Fol. 32.)
9. Gott der Herr ein ewiger Gott. (Fol. 33.)
10. Got wart an ein kreutz geschlan. (Fol. 33.)
11. In Gottes Namen faren wir. (Fol. 33.)
12. Christ fur zu himmel. (Fol. 34.)

13. Nu bitten wir den heiligen geist. (Fol. 35.)
14. Die Gnade des heiligen Geists. (Fol. 35.)
15. Das helffen uns die namen drey. (Fol. 36.)
16. Gott sey gelobet und gebenedeyt. (Fol. 36.)

Will man Nr. 2 nicht als Originallied gelten lassen, weil es eine Paraphrase des „Sacer heptalogus Domini crucifixi" ist, so bleiben — der verdeutschten Hymnen und Sequenzen nicht zu gedenken — immer noch gegen vierzehn deutsche Originallieder übrig, von denen es außer allem Zweifel ist, daß sie schon vor der Reformation vom Volke in der Kirche gesungen wurden; während das größere Lutherische Gesangbuch vom Jahr 1537 selbst nach protestantischem Geständnisse nur sechs deutsche Originallieder enthält. (Vergl. § 76.)

Gott ward an ein Kreuz geschlan,
Er hat noch nie kein ubels than,
Er leids uns gleubigen zu trost,
Damit hat er uns erlost.
Kyrie eleyson.

Herr durch deinen bittern Tod,
Hilff uns armen auß der not,
Laß uns nicht zuletzt ersterb,
Dein heiliger Leichnam müß uns werd.
Kyrie eleyson.

Herr, durch deine Namen drey,
Mach uns aller sünden frey,
Bescher uns auch ein gutes end,
Unn ein frölich aufferstend. Kyrie eleyson.

* * *

Frewet ewch alle Christenheit,
Gott hat nu überwunden
Die große Marter, die er leidt
Die hat uns nu entbunden,
Große sorge war uns bereidt
Welche ist nu alle gar hingelegt,
Erstanden ist uns gros seligkeit.

Hochgelobter Herre Christ,
Wir frewen uns allesampt heute
Alles was das Leben hat,
Ich meine die Christen leute:
Nu singt jr kinder und werdet fro,
Es ist alles geschehen also,
Gelobt seystu auch Maria.

Es ist ein osterlicher Tag,
Den mag kein Mann gnug loben,
Gott, der alle Ding vermag,
Sein lob soll man gemehren.
Christen nemen des Tages war,
Und gehen sampt zu der Engel Schar,
Da scheinet die liebe sonne klar.

Maria Magdalena zu dem Grabe ging,
Sie wollt den Herren suchen
Und fand den Engel trefflich Ding,
Sie grüßt jn tugendlichen:
O Engel, liebster Engel mein,
Wo ist doch nu der Meister hin
Unn wo sol ich jn finden?

Der Herr und Meister ist nicht hie
Denn er ist auferstanden,
Er ist so früe gen Galile,
Da ist er hingegangen.
Aufstieß er die Helle thür,
Und füret die Seelen alle erfür
Wol auß den schweren Banden.

Gott der uns geschaffen hat,
Der laß uns nicht verderben:
Sein Blut das er vergossen hat,
Wölle uns Gnad erwerben,
Wir loben dich, o reine Magd,
Hast keinem sein Fürbitt versagt,
Wolst unser bestes werben.

Ehre sey dem Vater und dem Son
Dazu dem heiligen Geiste
O Herr Gott unsrer sünden verschon,
Zu diser Zeit am meiste.
Gib deinen Fried und Einigkeit
Von nun an bis in Ewigkeit
So singen wir Alleluja.

* * *

Das Jesus an dem Kreuze stundt
Unn jm sein Leichnam war verwundt,
Mit bitterlichen Schmerzen,
Die sieben Wort die er da sprach
Betracht in deinem Hertzen.

Zuerst sprach er von Hertzen Grund,
O Vater vergib jn diese sünd,
Die mir mein Blut vergießen,
Sie wissen doch nicht was sie thun
Laß sie der Bitt genießen.

Nu merk die groß Barmherzigkeit,
Die Jhesus da dem Schecher zeigt,
Also gar güteliche.
Fürwar heut soltu bey mir seyn
In meines Vaters Reiche.

Der Herr auch seiner Mutter gedacht,
Da er das dritte Wort zu ir sprach,
Weib schaw deinen Son gar eben,
Johannes nimm deiner Mutter war,
Wölst jr getrewlich pflegen.

Zum vierten sprach er in großer pein,
Ach Gott, ach Gott, Herr Vater mein,
Wie hastu mich verlassen.
Die Marter, die der Herre leidt
War peinlich uber die Maßen.

Zum fünften sprach er in großer not,
Mich dürst, vergossen ist mein bluot
An meinem gantzen Leibe.
Damit er die Schrift volnbracht,
Welch David thut beschreiben.

Zum sechsten redt er ein kreftig wort
Daz manch man bey dem Kreuz erhort,
Aus seinem göttlichen Munde,
Es ist volnbracht das Leiden mein
Jetzund in dieser stunde.

Zum siebenden redt er an seinem end,
Mein Geist befehl ich in dein hend
So ich jetzund sol sterben,
Du wölst den Sündern gnädig sein;
Und sie nicht lassen verderben.

§ 75.

Widerlegung des Vorwurfs, als habe es vor der Reformation keinen deutschen Kirchengesang gegeben.

Man hat protestantischerseits wiederholt die Behauptung aufgestellt, vor der Reformation habe es keinen deutschen Kirchengesang gegeben, das Volk sei vielmehr auf Wiederholung der liturgischen Formeln, z. B. das Alleluja, Kyrie u. a. m. beschränkt gewesen; erst durch die Reformation sei das deutsche Lied zur Geltung gekommen[1]). Wäre die Behauptung richtig, so ließe sich daraus noch kein Vorwurf gegen die katholische Kirche ableiten, denn anders verhält es sich mit dem katholischen, anders mit dem protestantischen Cultus. Bei dem protestantischen Cultus ist der Charakter der Lehrhaftigkeit vorherrschend: Predigt und Unterricht bilden das wesentliche Element desselben; der Protestantismus mußte daher vor Allem das Bedürfniß fühlen, den Gesang in der Muttersprache zu pflegen. Den Mittelpunkt unseres Cultus bildet das eucharistische Opfer, und dem geheimnißvollen Charakter dieses Opfers entsprechend, hüllt die Kirche die liturgischen Gebete und Gesänge in eine heilige geheimnißvolle Sprache. Zudem ist diese Kirchensprache ein mächtiges Band der kirchlichen Einheit und verleiht dem Cultus einen universellen welthistorischen Charakter. Jene Behauptung würde sonach nicht mehr Beachtung verdienen, als wenn man uns überhaupt zum Vorwurf macht, daß wir die heilige Messe in lateinischer Sprache feiern. Was den Kirchengesang betrifft, so ist er ein Mittel zur religiösen Erbauung und Erhebung; die Kirche kann daher je nach den Bedürfnissen der Zeiten und Völker Modifikationen hierin eintreten lassen; sie konnte in Zeiten, wo die deutsche Sprache noch roh und unbeholfen und die lateinische im öffentlichen Leben vorherrschend war, das lateinische Lied festhalten und in einer anderen Zeit, wo die deutsche Sprache mehr ausgebildet und herrschend war, das deutsche Lied eintreten lassen. Hiebei darf nicht übersehen werden, daß es bei dem Liede nicht allein auf den Text, sondern mehr noch auf die Melodie ankömmt, und daß manches Lied auch ohne den Text schon

[1]) Diese Behauptnng wurde insbesondere von Ph. Wackernagel und Winterfeld ausgesprochen; ebenso von Vilmar in seiner Geschichte der deutschen Poesie.

durch die bloße Melodie verständlich und ergreifend ist. Dieß ist namentlich bei dem Gregorianischen Choral und den lateinischen Kirchenhymnen der Fall; ihre Melodien sind so vortrefflich und voll des göttlichen Geistes, wie wir es in keinem später hervorgetretenen deutschen Liede finden; weßhalb auch das deutsche Lied nur einen mangelhaften Ersatz für jene bildet. Jedenfalls haben unsere Altvordern aus dem lateinischen Gesange mindestens ebenso viel Erbauung und Erhebung geschöpft, wie wir heute aus den deutschen Gesängen gewinnen. Ja noch heute zeigt es sich, daß manche Lieder, z. B. das Tantum ergo, Pange lingua u. a. m., lateinisch gesungen, mächtiger das Volk zur Andacht stimmen, als in deutscher Sprache; sowie auch die Thatsache feststeht, daß seit der Reformation, trotz dem deutschen Kirchenliede, die Frömmigkeit und der Gotteseifer immer mehr und mehr gesunken ist.

Wenn man demohngeachtet jene Behauptung widerlegt, so geschieht es keineswegs, als ob man wirklich einen Vorwurf darin erblickte, den man zur Ehre der katholischen Kirche abwehren müßte, sondern weil man protestantischerseits die gehässige Absicht hat, einen Vorwurf damit zu verbinden und deßhalb offenbare Thatsachen läugnet oder entstellt. — Allerdings war vor der Reformation dem deutschen Liede in der Kirche noch nicht jene Berechtigung wie nach derselben eingeräumt; die Kirche hatte hiezu ihre trifftigsten Gründe; nach der Bekehrung der Deutschen zum Christenthum mußte es ihr vor Allem darum zu thun sein, dem Volke das Muster eines würdigen erhebenden Gesanges zu bieten; ein solches war aber im Gregorianischen Choral und den lateinischen Hymnen gegeben; die deutsche Sprache war damals noch sehr mangelhaft und die Befähigung des Volks zum Kirchengesang sehr gering. Es wäre daher der gröbste Verstoß gewesen, eine Vernachläßigung der gottesdienstlichen Erbauung, hätte man statt eines musterhaften, vortrefflichen Gesanges einen rohen, unbeholfenen statuiren wollen. In dem Maße aber wie die deutsche Sprache zur Ausbildung und Herrschaft gelangte, kam allmählig auch das deutsche Kirchenlied zur Geltung. Daß es lange vor der Reformation, wenn auch nur im beschränkten Maße, deutscher Gesang in der Kirche gegeben, erhellet aus folgendem:

1) Schon im 9. und 10. Jahrhundert gab es deutschen Kirchengesang; denn Otfried von Weißenburg sagt in seiner Evange-

lienharmonie ausdrücklich: „ich wil thaz wir Christus sungun, in unsara zungun". Ebenso ist der deutsche St. Gallusleich von Ratpert zu dem bestimmt ausgesprochenen Zweck verfaßt worden, daß das Volk ihn singe: „populo in laudem Sancti Galli canendum"; deßgleichen der Petrusleich. Da nun diese beiden Lieder den lateinischen Sequenzen entsprechen und ganz in der Sequenzenform abgefaßt sind, so läßt sich wohl annehmen, daß sie wie diese nach dem Graduale unmittelbar vor dem Evangelium gesungen wurden. Ebenso gab es damals schon Uebersetzungen lateinischer Kirchenhymnen, namentlich des Te Deum. Diese können doch wohl nur zum Gebrauche für das Volk gefertigt worden sein.

2) Was den Zeitraum von 11—14. Jahrhundert betrifft, so hatte man damals, wie am betreffenden Orte gezeigt worden, außer mehreren Uebersetzungen lateinischer Kirchenlieder zum mindesten sieben deutsche Originallieder, die allgemein bekannt und im Munde des Volkes waren; bei mehreren derselben, z. B. dem Heiliggeistlied und dem Auferstehungslied, ist es außer allem Zweifel, daß sie bei der gottesdienstlichen Feier gesungen wurden. Daß man um diese Zeit schon deutsche Lieder in der Kirche zu singen pflegte, erhellet insbesondere aus den oben angeführten Worten des Mönchs Berthold von Regensburg; wäre der deutsche Gesang verpönt gewesen, so hätte es dieser nicht wagen dürfen, ihn von der Kanzel herab zu empfehlen; eben so wenig hätte man den Abt Bernhard von Clairvaux mit deutschem Gesange begrüßt.

3) Aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind mindestens 150 deutsche Kirchenlieder vorhanden, theils Originallieder, theils Uebersetzungen. Der Mönch Johann von Salzburg verfaßte deren allein über 50, Lauffenberg gegen 40; der Lieder von Tauler, Muskatblüt u. a. m. nicht zu gedenken. Wie beliebt und verbreitet der deutsche Kirchengesang damals gewesen seyn muß, dafür spricht insbesondere der Umstand, daß die Dichter in die geistlichen Schauspiele deutsche Kirchenlieder einflochten, was um so erheblicher erscheint, weil man den Aposteln gewöhnlich lateinische, den getauften Heiden deutsche Kirchenlieder in den Mund legte. In dem geistlichen Drama „Maria Himmelfahrt" aus dem 14. Jahrhundert kömmt im vierten Akt das Lied vor: „Nun bitten wir den heiligen Geist," und es heißt in dem hierauf bezüglichen Ordo: „Deinde pagani recedunt cantantes, nu

bitt wir den heilgen geyst." In demselbem Spiel ist das Lied enthalten: „Christ du bist milde und gut," (eine deutsche Bearbeitung des lateinischen „Christe qui lux es et Dies") und hier heißt es wieder: Et sic pagani recedunt cantantes: „Christ du bist." Auch in dem ludus paschalis von der heiligen Dorothea, sowie in einer Marienklage sind die genannten Lieder eingeflochten[1]).

4) Es läßt sich sogar urkundlich aus mehreren Agenden nachweisen, daß im 15. Jahrhundert deutscher Gesang in der Kirche nicht nur zugelassen, sondern sogar von den kirchlichen Behörden empfohlen wurde. In der Agende für die Bisthümer Würzburg und Bamberg vom Jahr 1482 wird vom Bischof Rudolph II. verordnet, daß bei der Auferstehungsfeier das Lied „Christus ist erstanden" gesungen werde; es heißt dort nämlich: „wenn das vollendet ist, werde begonnen Victimæ paschali laudes immolent Christiani, nebst dem deutschen Liede „Christ ist erstanden." In der Agende für das Bisthum Breslau vom Jahr 1496 wird für die Osterceremonien verordnet: „darauf wird hinzugefügt die Antiphon Surrexit dominus de sepultura, welche dreimal gesungen wird und jedesmal lauter, dann wird gesungen die Prose Victimæ paschali laudes ganz aus und „Christ ist erstanden." Das Ordinarium ecclesiæ swerinensis vom Jahr 1519 verordnet, daß das Volk bei den Feierlichkeiten des Christfestes das Lied singen solle „Gelobet seystu Jesu Christ."

5) Daß es unmittelbar vor der Reformation deutschen Kirchengesang gegeben, bezeugen nicht nur die oben erwähnten, von geistlichen Behörden veranstalteten Plenarien, in denen verschiedene deutsche Gesänge für den gottesdienstlichen Gebrauch enthalten sind, sondern auch die vor oder zu Anfang der Reformation hervorgetretenen kleinern und größern Gesangbücher; eines der reichhaltigeren, das von Wicelius, welches bald nach dem größeren lutherischen erschien (Psaltes ecclesiasticus 1541), enthält 15 deutsche Original-Lieder und gegen 100 verdeutschte Hymnen und Sequenzen. In diesem Gesangbuche ist zugleich jedesmal bemerkt, an welchem Feste und bei welchem Theile des Gottesdienstes das betreffende Lied üblich war; so wird beim Weihnachtsfeste bemerkt (Fol. 18): Sonderlich wird an diesem sehr grosen Feste der kurze Sequenz gesungen, „Grates" genannt,

[1]) Vergleiche die „Geistliche Poesie" § 39.

und darauf unsre Alten sungen: „Gelobet seystu Jhesu Christ 2c.“ Beym Charfreitag heißt es: Nu ins new Testament wert gesungen „Gott wart an ein kreutz geschlan 2c.“ An Ostern (Fol. 33): Unter diesem untaddelichen gesange pflegt der Lay deutsch zu antworten: „Ein Königin in dem Himmel 2c.“ (Fol. 31): Item unsre lieben vorfaren haben auch auff deudsch also gesungen: „Frewet ewch alle Christenhait.“ — Osterlich Matutin (Fol. 31): „hie jubiliert die gantze Kirche mit schallender hoher stimm, und unsäglicher freud: „Christ ist erstanden 2c.“ — Himmelfahrt Christi (Fol. 34): Gemeiner Laygesang auf dies here fest: „Christ fure zu Himmel.“ — Hohes Pfingstfest (Fol. 35): Hier singt die ganze Kirche: „Nu bitten wir den heiligen Geist.“ Am Feste der Allerheiligsten Dreiheit Gottes (Fol. 36): Unter den Prosen dieses Festes wird vom Volk deutsch gesungen: „Das helffen uns die Namen drey 2c.[1])

6) Sogar die Reformatoren bezeugen, daß es in der alten Kirche deutschen Gesang gegeben; so sagt Luther in der Vorrede zu den geistlichen Liedern (Wittenberg 1535): „Nu folgen etlich geistliche Lieder von den Alten gemacht, diese alten Lieder die hernach folgen, haben wir auch mit aufgerafft zum Zeugniß frommer Christen so vor uns gewest sind. Ferner sagt Luther in der Vorrede zu den Gesängen bei Begräbnissen (Wittenberg 1542): „Zu dem haben wir auch zum guten Exempel die schönen Musika oder Gesänge so im Babstumb in Vigilien, Seelenmessen und Begräbnissen gebraucht sind genommen, der etliche in dies Buch drucken lassen, und wollen mit der zeyt derselben mer nehmen. Der Gesang und die Noten sind köstlich, Schade wäre es daß sie sollten untergehen.“ In der Hauspostille sagt Luther: „im Pabstum hat man feine Lieder gesungen; Der die Hölle zerbrach und den leidigen Teufel überwand 2c., Item: Ein Kindelein so löbelich; Nu bitten wir den heiligen Geist.“ Ebenso sagt Melanchton in der Apologie der Augsburger Confession (zu Art. 24): „Dieser Gebrauch (deutscher Lieder) ist allzeit für löblich gehalten worden in der Kirche, denn wiewohl an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen wurden, an etlichen Orten mehr, so hat doch in allen Kirchen ja

[1]) Vergl. hierüber „das Gesangbuch von Witzel“, S. 74.

das Volk etwas teutsch gesungen, darum ists so neu nicht." Dasselbe wird von neuern protestantischen Schriftstellern anerkannt; einer der gründlichsten Forscher auf diesem Gebiete, Hoffmann von Fallersleben, sagt in seiner Geschichte des deutschen Kirchenlieds: „Dennoch gewährt diese bruchstückliche Geschichte das erfreuliche Ergebniß, daß es alle Jahrhunderte hindurch deutschen Kirchengesang gegeben hat und daß die Reformatoren in dieser Hinsicht nicht etwas ganz Neues schufen, sondern wie Luther an das Alterthümliche anknüpften." An einer andern Stelle sagt er: „Gewiß sind viele Lieder der Art damals (15. Jahrh.) gesungen worden, sie wurden erst später im 16. Jahrhundert aufgezeichnet, und dann als alte längst bekannte gedruckt; der Uebersetzungen und Nachbildungen lateinischer Hymnen gab es schon seit dem 14. Jahrhundert so viele, daß sie im folgenden Abschnitt besonders besprochen zu werden verdienen." [1])

Noch ist die Frage zu erörtern, bei welchen gottesdienstlichen Andachten deutsche Lieder vor der Reformation zugelassen wurden. Hier muß zwischen liturgischem und nichtliturgischem Gottesdienste unterschieden werden; beim liturgischen Gottesdienste, also bei der Feier der heil. Messe, war der lateinische Choralgesang, wo er nicht schon durch die Figuralmusik verdrängt war, vorherrschend und wurde durch ein besonders hiefür herangebildetes Sängerchor ausgeführt. Nur nach der Elevation, wofür kein Choralgesang bestimmt war, durften deutsche Lieder vom Volke gesungen werden, ebenso statt des schwierigen Gradualgesanges; deßgleichen traten an die Stelle lateinischer Sequenzen an manchen Orten deutsche Lieder. Beim nichtliturgischen Gottesdienste hingegen kam das deutsche Lied in größerem Umfange zum Gebrauche; insbesondere war es üblich vor und nach der Predigt, ebenso in Vespern, Bruderschafts- und andern Andachten; besonders aber bei Vigilien, Begräbnissen, Wallfahrten und Prozessionen. Was den deutschen Gesang bei Begräbnissen, Seelenmessen und Vigilien betrifft, so finden wir seinen Gebrauch in den oben erwähnten Worten Luther's bestätigt; und daß bei der Predigt deutsche Lieder üblich waren, ersehen wir unter andern aus dem Gesangbuch von Vehe (1537), worin drei Predigtlieder enthalten sind. Es

[1]) Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Seite 2 und 106.

heißt (Bl. 53): „Uff den heyligen Pfingsttag vor der Predig: Nu bitten wir den heyligen Geyst," ferner Bl. 45: „Uff den heyligen Pfingsttag nach der Predig: komm heyliger Geyst herre gott", und Bl. 7: „Uff die heylig tag nach der Predig: ich glaubin gott den vatter mein." In diesem Gesangbuch ist auch ein Lied für Bittgänge und Prozessionen enthalten: „ein bittlied zu singen zur Zeyt der bittfart ym Anfang der prozession: in Gottes namen faren wir." Dasselbe ersieht man aus dem Gesangbuche von Witzel (§. 74). Noch muß bemerkt werden, daß der deutsche Gesang mehr auf dem Lande, als in größern Städten, zum Gebrauche kam, weil es dort nicht selten an einem kundigen Sängerchor für den Gregorianischen Choral mangelte; hier dagegen der Gesang durch Cleriker, oder doch von musikalisch gebildeten, der lateinischen Sprache kundigen Laien ausgeführt wurde.

Wie dem übrigens auch sei, nicht sowohl auf ihre deutschen Kirchenlieder blickt die katholische Kirche mit Stolz, obschon diese, wenigstens die vor der Reformation hervorgetretenen, an Innigkeit, Tiefe und Kraft die protestantischen überragen. Unser reichlichster und kostbarster Schatz ist der Gregorianische Choral mit den lateinischen Kirchenhymnen; ein einziger Kirchenhymnus, z. B. das Te Deum, Vexilla regis prodeunt, Dies iræ u. a. m., wiegt nach Text und Melodie alle deutschen Kirchenlieder auf, die nach der Reformation hervorgetreten. Gönnen wir demnach den Protestanten die Ehre, dem deutschen Gesang eine ausgedehntere Berechtigung in der Kirche verschafft zu haben. Es ist, seit wir einen vorherrschend deutschen Gesang haben, mit der kirchlichen Andacht und Erbauung nicht besser geworden, und mit all diesen deutschen Liedern konnte man eben doch nicht jene fromme Begeisterung hervorrufen, wie sie einst die lateinischen Gesänge bewirkt haben.[1])

§ 76.

Die Kirchenlieder Luther's; weiterer Entwicklungsgang des protestantischen Kirchenliedes.

Durch die Reformation gelangte das deutsche Kirchenlied zur ausschließlichen Herrschaft beim Gottesdienste; einestheils war dieß

---

[1]) Dr. Hölscher hat in seiner Schrift „das deutsche Kirchenlied vor der Re-

eine nothwendige Consequenz des protestantischen Prinzips, demgemäß Unterricht und Predigt den Hauptbestandtheil des Cultus bilden; zugleich erkannte man im Liede, wie früher schon die Gnostiker, Arianer und böhmischen Brüder, ein geeignetes Mittel zur Verbreitung der neuen Lehre. Luther sammelte demnach die in der katholischen Kirche vorhandenen deutschen und lateinischen Lieder, wählte davon aus, was ihm zusagte, veränderte sie in seiner Weise und machte sie in Verbindung mit der Predigt zum Mittelpunkt des von ihm geordneten Gottesdienstes, während hingegen Zwingli und seine Anhänger in ihrem Hasse gegen alles Katholische so weit gingen, daß sie sogar Orgel und Musik aus der Kirche verbannen wollten und lange Zeit außer den Psalmen keine Gesänge in der Kirche duldeten. Auch läßt sich nicht läugnen, daß der von Luther geordnete Kirchengesang, sehr viel zur Verbreitung und Popularisirung des Protestantismus beitrug; freilich darf man diesen Erfolg lange nicht so hoch anschlagen, wie es von Vilmar geschieht, der in arger Uebertreibung sagt: „daß durch Luther's Lieder ganze Städte wie mit einem Schlage für den evangelischen Glauben gewonnen wurden, daß sie wie von Windesflügeln getragen, von einem Ende Deutschlands zum andern flogen, überall mit heilsbegierigem Herzen aufgenommen, in dem Gedächtnisse auch der Männer des niedern Volkes, ja der Weiber und Kinder festgestanden auf eine lange Reihe von Generationen.“ [1])

Das erste Lied von Luther erschien im Jahr 1523: „Nu frewt euch libe Christen gmein;“ im folgenden Jahre gab er eine Sammlung von acht Liedern heraus, darunter „aus tiefer not schrey ich zu dir“; von Luther selbst rührt jedoch nur die Vorrede und ein Lied her; die übrigen sind von P. Speratus und Andern. Im Jahr 1530 verfaßte er das bekannte Lied „eine feste Burg ist unser Gott“[2]); bald darauf erschien das erste Gesangbuch Luthers mit 37 Liedern. Unter diesen 36 Liedern befinden sich nur 6 Originallieder; die übrigen sind entweder Uebersetzungen lateinischer Kirchenhymnen oder

formation“ den Vorwurf der Protestanten gründlich widerlegt; nach ihm that dieß Kienemund und Bollens.

[1]) Geschichte der deutschen Poesie von Vilmar.

[2]) Selbst nach dem Ausspruche eines Protestanten, Bernhard, ist es noch ungewiß, ob dieses Lied von Luther herrührt.

Umarbeitungen deutscher Lieder oder auch Paraphrasen einzelner Psalmen. Daß Luther die in der katholischen Kirche vorhandenen deutschen Lieder benützte, erhellet aus seinen eigenen, im vorigen § sub 6 angeführten Aussprüchen. Mit den Melodien verhält es sich ebenso: sie sind entweder schon vorhandenen geistlichen und weltlichen Volks-Melodien nachgebildet, oder die vorgefundenen Melodien wurden unverändert beibehalten. Luther selbst gesteht dieß, indem er in der Vorrede zu den christlichen Gesängen bei Begräbnissen sagt: „Gleichwie auch in allen andern Stücken thun sie (die Katholischen) es uns weit zuvor, haben die schönsten Gottesdienste, schöne herrliche Stifte und Klöster... Also haben sie auch wahrlich viel treffliche schöne Musica oder Gesang, sonderlich in den Stiften und Pfarrhen.... Doch ist nicht dieß unsere Meinung, daß diese Noten so eben müssen in allen Kirchen gesungen werden; ein jegliche Kirche halte ihre Noten nach ihrem Buch und Brauch... Es ist umb Veränderung des Textes und nicht der Noten zu thun". Dasselbe erhellet aus der Dedication des größeren Lutherischen Gesangbuches (des sog. böhmischen) an den Kaiser Maximilian[1]): „darnach haben auch etliche fromme Christen aus den alten Lehren schöne geistliche Lieder gedichtet in ihren Sprachen, welche unsere Väter, nachdem ihnen Gott sein Licht aus der Finsterniß hat herfür leuchten lassen, in die böhmische Sprache gebracht haben; daneben auch selbs viel tröstliche Gesänge, auf alle Fest durchs ganze Jahr, von allen Artikeln des christlichen Glaubens gemacht, welche in den Kirchen-Versammlungen nun mehr über die hundert Jahr nicht ohne Frucht zu Gottes Ehren gesungen werden". S. 6: „Sie (Huß und Luther) haben aber die alten Kirchenmelodeyen weis und noten beibehalten, weil sie köstlich sind und der Christenheit in Brauch kommen, auch viel dieselbigen gern hören und singen; die Text aber hat man, wo er ungereimt, unrein und abgöttisch gewesen, entweder gebessert oder aber hinweggethan".

Dasselbe bekennen auch manche Protestanten in der neueren Zeit; so sagt Bernhard, Specialsuperintendent in Stuttgart, in seiner Vorrede zu Götz'ens „Beiträgen zur Geschichte der Kirchenlieder":

---

[1]) Kirchengesänge, darinnen die Hauptartikel des christlichen Glaubens kurz verfaßt und ausgelegt sind, itzt abermals von neuem durchsehen und gemehret. Anno 1564. Die erste Ausgabe ist vom Jahr 1537.

„Wie sollte ein so geschäftiger Mann mit Liederdichten, mit Compositionen und Noten sich habe abgeben können, der auf der hohen Schule sein wichtiges Amt hatte, eine Menge Schriften herausgab; von allen Orten her mit Fragen, Briefen und Gutachten angelaufen ward?... Luther hat eigentlich im ersten Gesangbuch bloß das erste, das mit seinem Namen bezeichnet war, nämlich „Nu frewt euch", gemacht. Die andern waren von Sperato und einigen Unbekannten" Seite 19. Ferner Seite 35: „Bisher hat niemand daran gezweifelt, daß er (Luther) von den bekannten Liedern: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" und „Eine veste Burg ist unser Gott", Verfasser sei; die Gründe aber sind nichts weniger als apodiktisch." In demselben Sinne spricht sich ein anderer Protestant, Schauer, aus; in seinem Werke über die biblisch-kirchliche Dicht- und Tonkunst stellt er folgende Sätze auf: 1) „Luther übersetzte alte lateinische Gesänge und biblische Psalmen ins Deutsche und ahmte diese letzteren nach; 2) verbesserte er schon verdeutschte oder ursprünglich deutsche Gesänge; 3) brachte er biblische Stellen in deutsche Reime; und 4) dichtete er ganz neue Lieder für die Kirche (Originallieder)". Sodann zählt Schauer sämmtliche Lieder Luthers auf und stellt über den Ursprung jedes einzelnen eine gründliche literarische Untersuchung an, deren Ergebniß in folgendem besteht[1]):

1. „Ein neues Lied wir heben an, das wolt Gott unser herr." — Originallied.
2. „Nu frewt euch lieben Christen gmein." — Originallied.
3. „Aus tiefer Not schrey ich zu dir." — Der 130. Psalm.
4. „Ach Gott vom Himmel sich darein." — Der 12. Psalm.
5 „Es spricht der Unweisen Mund wohl." — Der 14. Psalm.
6. „Es wollt uns Gott gnädig sein." — Der 67. Psalm.
7. „Gelobet seyst du Jesu Christ." — Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes und des: Grates nunc omnes.
8. „Jesus Christus, unser Heiland, der vor uns." — Umarbeitung eines Liedes von Joh. Huß.
9. „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand." — Originallied.
10. „Gott sey gelobt und gebenedeyt." — Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes.
11. „Christ lag in Todes Banden." — Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes.
12. „Dies sind die heilgen zehn Gebot." — Wahrscheinlich Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes, (siehe Leisentritt).

---

[1]) Geschichte der biblisch kirchlichen Dicht- und Tonkunst und ihrer Werke, Jena 1850. (Seite 312).

13. „Nun komm', der Heiden Heiland." — Der lateinische Hymnus: Veni redemptor gentium.
14. „Christum wir sollen loben schon." — Umarbeitung des lateinischen Hymnus: A solis ortus cardine.
15. „Komm, Schöpfer, heilger Geist." — Der lateinische Hymnus: Veni Creator Spiritus.
16. „Komm heilger Geist, Herre Gott." — das lateinische: Veni Sancte Spiritus.
17. „Wohl dem, der in Gottes Furchte steht." — Der 128. Psalm.
18. „Mitten wir im Leben sind." — Das lateinische: Media vita in morte sumus.
19. „Aus tiefer Noth schrey ich zu dir." — Der 130. Psalm.
20. „Mensch, willst du leben seliglich." — Kürzere Fassung von Nro. 12.
21. „Mit Fried und Freud ich fuhr dahin." — Nach Luk. 2, 30—32.
22. „Wir glauben all an einen Gott." — Nach dem lateinischen: Patrem credimus.
23. „Gott der Vater war uns bei." — Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes.
24. „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit." — Der 124. Psalm.
25. „Nun bitten wir den heilgen Geist." — Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes.
26. „Jesaia dem Propheten, das geschah." — Jesaias 6, 1—4.
27. „Eine veste Burg ist unser Gott." — Der 46. Psalm.
28. „Verleih uns Frieden gnädiglich." — Das lateinische: Da pacem Domine.
29. „Herr Gott, dich loben wir." — Das lateinische: Te Deum laudamus.
30. „Vom Himmel hoch da komm ich her." — Umarbeitung eines ältern deutschen Liedes.
31. „Sie ist mir lieb, die werthe Magd." — Offb. Joh. 12, 1—6.
32. „Vater unser im Himmelreich." — Das: Pater noster.
33. „Christ, unser Herr zum Jordan kam." — Originallied.
34. „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort." — Originallied.
35. „Was fürchst du, Feind Herodes." — Der lateinische Hymnus: Herodes rex impie.
36. „Vom Himmel kam der Engel Schaar." — Originallied.
37. „Der du bist drey in Einigkeit." — Der lateinische Hymnus: O lux beata trinitas.

Selbst nach dem Urtheile eines Protestanten hat also Luther nur sechs Lieder verfaßt; möglich, daß noch eines oder das andere schon vorhandenen katholischen Liedern nachgebildet ist. — Also aus dem katholischen Liede hervorgewachsen, entwickelte das protestantische bald einen eigenthümlichen Charakter und durchlief in der Folge die drei Entwicklungsphasen des Protestantismus. Zu Anfang bewegte es sich in Gebets- und Betrachtungsformen und athmete noch einen frischen begeisterten Ton, obgleich es nicht sowohl eine Begeisterung des Glaubens, als vielmehr der Parthei, der Oposition war, wie ja noch heute das Lied „eine veste Burg ist unser Gott" bei öffent-

lichen Manifestationen als herausforderndes Banner gegen die katholische Kirche gerichtet wird. Die alte Glaubensbegeisterung war jetzt auch schon gar nicht möglich. Dadurch daß der Protestantismus den Glauben schmälerte, ihn des Wunderbaren entkleidete und dem Verstande eine einseitige Befugniß einräumte, ward die alte Glaubenskraft geschwächt und an ihre Stelle eine nüchterne Skepsis gesetzt. Daher suchen wir selbst in den ersteren protestantischen Kirchenliedern vergebens jene Glaubenswärme und Liebesgluth, wie sie uns in den altchristlichen Hymnen, in den wunderbaren Gesängen des h. Franziskus von Assisi, des h. Thomas von Aquin, Jacopone da Todi und anderer entgegenweht; die meisten haben einen mehr lehrhaften als lyrischen Charakter. Selbst das vielgepriesene Lied Luthers „Nu frewt ewch liebe Christen Gmein" ist weiter nichts als eine gereimte Abhandlung über die Rechtfertigung durch den Glauben.

Bald machte sich im Kirchenlied neben der orthodoxen auch eine subjective Richtung geltend, die neben und gelegenheitlich der Religionswahrheiten die eigene Empfindung feierte. Schon bei Paul Flemming und Gerhard tritt dieß zu Tage (1600—1640). Gegen die nüchterne lehrhafte Richtung des Liedes ward sodann durch den Pietismus eine mächtige Reaktion eingeleitet. Der Pietismus, auf das entgegengesetzte Extrem verfallend, glaubte, dem Liede durch Steigerung des Gefühls neues Leben einhauchen zu können; da es ihm jedoch an einem haltbaren Objekte fehlte, woraus das religiöse Gefühl Nahrung und Stärke hätte schöpfen können, so brachte es das pietistische Lied nur zur krankhaften Sentimentalität, zur Frömmelei, die sich an Aeußerlichkeiten hielt, sich in weichlichen süßen Phrasen gefiel und nicht selten mit dem Heiligsten ein durchaus lügenhaftes Spiel trieb. — Endlich kam die Periode des Rationalismus, der Aufklärerei; jetzt nahm das Kirchenlied einen durchaus paränetischen Charakter an: man wählte jetzt nur die Moral zu seinem Gegenstande und brachte einzelne Sittenwahrheiten in glatte Verse. Den Mangel gläubigen Inhalts glaubte man durch prächtige Formen, die innere Armuth durch äußeren Luxus ersetzen zu können. Als Repräsentant dieser Richtung ist Gellert zu betrachten, in dessen geistlichen Liedern die Nüchternheit des predigenden Verstandes am stärksten hervortritt. — Was die Eigenthümlichkeit der Melodien der protestantischen Kirchenlieder betrifft, so stehen sie gegen die reiche

Manchfaltigkeit der katholischen weit zurück. Während uns diese in der vielfachsten Abwechslung bald zum Lobe und Preise Gottes, bald zur Buße und Zerknirschung, bald zu heiliger Freude, bald zu tiefem Ernste, bald zu triumphirendem Jubel, bald zur Demuth und Unterwerfung stimmen, bald uns die Seligkeit des ewigen Lebens, bald die Schauer des jüngsten Gerichtes ahnen lassen, bewegen sich die protestantischen Lieder so ziemlich gleichmäßig in denselben monotonen choralmäßigen Weisen fort; kurz, das protestantische Kirchen-Lied ist nach Text und Melodie ein getreuer Wiederhall des protestantischen Glaubens, der einseitigen nüchternen Verstandesrichtung.

Nach dem 46. Psalm.

Eine feste Burg ist unser Gott,
Eine gute Wehr und Waffen:
Er hilft uns frei aus aller Noth,
Die uns jetzt hat betroffen:
Der alte böse Feind,
Mit Ernst er's jetzt meint,
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist,
Auf Erd' ist nicht sein's Gleichen.

Mit unser Macht ist nichts gethan;
Wir sind gar bald verloren.
Es streit't für uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkoren;
Fragst du, wer der bist?
Er heißt Jesu Christ
Der Herr Zebaoth;
Und ist kein anderer Gott:
Das Feld muß er behalten.

Und wenn die Welt voll Teufel wär'
Und wollt uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen:
Der Fürst dieser Welt,
Wie sau'r er sich stellt,
Thut er uns doch nicht;
Das macht, er ist gericht:
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

Das Wort sie sollen lassen stahn,
Und kein Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben:
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib;
Laß fahren dahin,
Sie haben's keinen Gewinn:
Das Reich muß uns doch bleiben.

Lob, Ehr' und Preis dem höchsten Gott,
Dem Vater aller Gnaden,
Der uns aus Lieb' geschenket hat
Sein Sohn für unsern Schaden,
Sammt dem heiligen Geist,
Von Sünden er reißt,
Zum Reiche uns heißt,
Den Weg zum Leben weist,
Der helf' uns fröhlich. Amen.

Uebrigens muß noch hervorgehoben werden, daß zu Anfang der Reformation neben den deutschen Liedern auch lateinische Gesänge in den protestantischen Kirchen üblich waren, wie aus verschiedenen, um jene Zeit hervorgetretenen Formularen lutherischer Gottesdienstordnung zu ersehen ist. Der gelehrte Fürstabt Gerbert in St. Blasien hatte viele solcher Formulare, worin sich lateinische Gesänge vorfanden, gesammelt; sie gingen aber bei dem großen Brandunglück, von welchem das Kloster St. Blasien im Jahre 1768 heimgesucht wurde, sammt anderen werthvollen Manuscripten zu Grunde[1]). Indessen blieben ihm doch einige Excerpte, aus welchen zur Genüge erhellet, daß wenigstens noch im Jahr 1525 der lateinische Gesang nicht gänzlich aus den Lutherischen Kirchen verbannt war. Insbesondere ersehen wir dieß aus einer Gottesdienstordnung der evangelischen Gemeinde zu Straßburg, und einer andern zu Nördlingen erschienenen; die erstere führt den Titel „Teutsch Kirchenampt mit Lobgesängen, und göttlichen Psalmen, wie es die Gemein zu Straßburg singt und halt, mit mehr gantz christlichen Gebetten, Getruhkt by Wolff Käppel". Die hier beschriebene Meßordnung lautet wie folgt:

Das Introit oder Anfäng der Meß cum notis musicis, uti etiam.
Das Gloria in excelsis Deo.
Die Epistel.
Das Alleluja cum notis.
Das Evangelium.
Dann folget die Predig.
Darnach der Glaub cum notis.
Das groß Patrem, das man nennt Symbolum Niceum, wird von etlichen gesungen.
Ermahnung gegen dem Volckh.
Sanctus.
Benedictus.

---

[1]) „Etsi vero Lutherus e re sua duxerit, ut liturgia precum et cantionum non Latine, sed Germanice ageretur; non statim tamen id ubique obtinuit. Feci ego non parvam collectionem ex Mscs. bibliothecæ Vindobonensis ejusmodi formularum, quæ factæ sunt primis exordiis innovationis in religione sæc. XVI. adolescente, in quibus pleraque haud raro adhuc Latina erant. Omnibus vero illis collectaneis, quæ huic operi paraveram, cum aliis infelici monasterii mei conflagratione an. 1768 combustis; saltem hic ex uno alterove libro tunc temporis pro ecclesia Argentoratensi facto excerpta do." (Gerbert, de cantu et musica sacra. Tom. II. pag. 256.)

Sodann kombt der Anfang der wahren Messe und des Herrn Nachtmahl. Verba institutionis. Ultima gratiarum actio populi cum notis.

Die Ordnung der Vesper incipit cum psalm. CXII. cum notis. Similiter Antiphona et psalmi cum notis.

Darnach folgt das Magnificat, ein Gesang der Jungfrau Mariä: Mein Seel erhebt den Herrn ꝛc. cum notis. Alsdann die Collect.

Noch merkwürdiger ist eine andere, zu Nördlingen erschienene Gottesdienstordnung die den Titel führt: „Von der Evangelischen Messe, mit christlichen Gebetten vor und nach Empfangung des Sakraments, durch Kaspar Kanz von Nördlingen". Vorausgeht: „Die Summa christlicher Gerechtigkeit und des Glaubens Vollkommenheit". Sodann folgt:

Von der Evangelischen Messe, wie man sie halten soll. Und werden die Worte der Einsetzung des heiligen Abendmahls gelesen, und communicirt der Priester, so er anders dazu geschickht ist und das Volkh.

Nachdem wird das Te Deum laudamus gesprochen.

Salve Maria Mater misericordia, lateinisch.

Zuletzt aber das recht christliche Salve, welches anfangt: Bist gegrüßet, Maria, du Mutter des Königs der Barmherzigkeit ꝛc.

§ 77.

Die hervorragendsten Liederdichter in der protestantischen Kirche.

Das Beispiel Luther's weckte zur Nachahmung; fast alle namhaften Mitarbeiter am sogenannten Reformationswerke fühlten sich poetisch inspirirt und befaßten sich mit Verfertigung geistlicher Lieder. Manche dieser Lieder sind indessen nur Paraphrasen oder Umarbeitungen schon vorhandener lateinischer oder deutscher Kirchenlieder[1]), die bei dieser Verbesserung mitunter eine arge Verstümmelung erlitten, so daß man auf die also zurechtgesetzten Lieder den Ausspruch Lessing's anwenden kann: „Das Schöne derselben ist nicht neu, und das Neue nicht schön". Die hervorragendsten Liederdichter sind:

Paul Speratus, (von Spretten) 1484—1554, Hofprediger des Herzogs Albrecht von Preußen; hohen Werth legt man protestantischerseits auf dessen beide Lieder: „Es ist das Heil uns kommen her", und: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ".

Poliander, eig. Graumann, geb. zu Neustadt in Baiern 1487,

---

[1]) Vergl. die Bemerkung Witzel's in seinem Sequentiarium (§ 72).

früher Schreiber Dr. Eck's bei seiner Disputation mit Luther und Karlstadt; von ihm stammt das Lied „Nun lob mein' Seel' den Herrn."

Paul Eber, geb. zu Kitzingen in Franken 1511, Prof. der hebr. Sprache in Wittenberg; das bekannteste unter seinen Kirchen-Liedern ist dasjenige, welches er als Neujahrsgeschenk für seine Gattin dichtete: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn", ferner das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott".

Pappus aus Straßburg hinterließ mehrere geistliche Lieder, die den weltlichen Volksliedern nachgebildet sind; unter andern: „Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt, er mach's mit mir wie's ihm gefällt", nachgebildet dem Liede: „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt."

Zu größerem Ansehen gelangten die Lieder von Nikolaus Dezius, früherem Klostergeistlichen, später Prediger in Stettin; seine Lieder sind zumeist den lateinischen Kirchenhymnen nachgebildet, so insbesondere: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und „O Lamm Gottes." Er soll auch die Melodie zu seinen Liedern verfaßt haben.

Einer der volksthümlichsten war Nikolaus Herrmann, Cantor zu Joachimsthal († 1559); seine bekanntesten Lieder sind: „wenn mein Stündlein vorhanden ist," ferner „Erschienen ist der herrliche Tag" und „Christo dem Osterlämmelein."

Nikolaus Selnecker, geb. zu Hersbruck bei Nürnberg, Professor der Theologie zu Wittenberg, später in Leipzig (seiner kleinen Gestalt wegen nur unter dem Namen „Doktor Selneckerle" bekannt). Er hat viele Lieder hinterlassen, wozu er den Stoff größtentheils den Psalmen entlehnte; das berühmteste ist: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du unser Erlöser bist."

Sehr gerühmt werden die Lieder von Ph. Nikolai (1556—1608), Pastor in Hamburg; zu großem Ansehen gelangte das Lied, das er zum Namensfest des Grafen Ernst Wilhelm zu Waldeck dichtete: „Wie schön leuchtet der Morgenstern, voll Gnad' und Wahrheit vor dem Herrn;" es wurde in parodirter Form häufig auch bei den Hochzeiten gebraucht. Gleiches Ansehen erlangte sein Lied: „Wachet auf, ruft uns die Stimm'."

Der fruchtbarste protestantische Liederdichter ist Paul Gerhard (1630), Prediger zu Berlin, dann zu Lübben in der Niederlausitz; er dichtete an 120 Liedern, von denen aber viele nicht geistlichen

Inhaltes sind. Unter allen protestantischen Liederdichtern wußte er den einfachen Volkston am besten zu treffen. Auch Simon Dach, Prof. zu Königsberg, gelangte als Liederdichter zu hohem Ansehen; er erntete indessen mit seinen weltlichen Liedern mehr Beifall wie mit seinen geistlichen.

Von Rückert stammt das noch heute sehr beliebte Lied „Nun danket alle Gott!" Von Nauwerk „Wer nur den lieben Gott läßt walten." Noch verdienen Paul Flemming, Alberus, Jonas und Gellert als Liederdichter genannt zu werden. In Gellerts Liedern herrscht jedoch eine sehr unpoetische Nüchternheit des predigenden Verstandes. — Im achtzehnten Jahrhundert nahm das Bestreben, geistliche Lieder zu verfassen, auf protestantischem Gebiete dermaßen überhand, daß man bald anfing, dieses Ueberfluthen mit Kirchenliedern laut zu beklagen; die Sammlung belief sich auf mehr denn 70,000. Wie bettelhaft genügsam man bisweilen war, erhellet schon daraus, daß sich die entsetzlich langweiligen, wässerigen Produkte eines Löscher, Marperger und Lehmus für Poesie und Andacht ausgeben durften.

Luther's Weihnachtslied. (Umarbeitung eines katholischen Liedes.)

Vom Himmel hoch da komm ich her,
Ich bring euch gute neue Mähr'
Der guten Mähr' bring ich so viel:
Davon ich sing'n und sagen will.

Euch ist ein Kindlein heut gebor'n
Von einer Jungfrau auserkor'n;
Ein Kindelein so zart und fein,
Des soll nur Freud und Wonne sein.

Es ist der Herr Christ unser Gott:
Der will euch führ'n aus aller Noth;
Er will eu'r Heiland selber sein,
Von allen Sünden machen rein.

Er bringt euch All'n die Seligkeit,
Die Gott der Vater hat bereit't:
Daß ihr mit uns im Hmmelreich
Sollt leben nun und ewiglich.

So merket nun das Zeichen recht,
Die Krippen, Windelein so schlecht,
Da findet ihr das Kind gelegt,
Das alle Welt erhält und trägt.

Deß' laßt uns alle fröhlich sein
Und mit den Hirten gehn hinein,
Zu sehn, was Gott uns hat bescheert,
Mit seinem lieben Sohn verehrt.

Das älteste Lied Luther's (1523).

Nu frewt euch liebe Christen g'mein,
Und laßt uns frölich springen,
Das wir getrost und all in ein,
mit lust und liebe singen,
Was Gott an uns gewendet hat,
und seine süße wunderthat,
Gar thewr hat er's erworben.

Dem Teufel ich gefangen lag,
Im Tod war ich verloren.
Mein sünd mich quelet nacht und tag,
Darin ich war geboren.
Ich fiel auch immer tiefer drein.
Es war kein gut's am Leben mein,
Die Sünd' hat mich besessen.

Mein gute Werk' die golten nicht,
Es war mit ihn' verdorben,
Der Freiwill' hasset Gott's gericht,
Er war zum gut erstorben,
Die angst mich zu verzweiflen treib',
Das nichts denn sterben bei mir bleib',
Zur Hellen muß ich sinken.

Da jammert Gott in ewigkeit,
Mein elend übermaßen,
Er dacht' an sein' barmherzigkeit,
Er wollt' mir helfen lassen;
Er wand' zu mir das Vaterhertz,
Es war bei ihm für war kein schertz,
Er ließ sein bestes kosten.

Er sprach zu seinem lieben Son
Die zeit ist hie zurbarmen[1]),
Far' hin mein's hertzen werthe Kron',
Und sey das Heil dem Armen,
Und hilf ihm aus der sünden Not
Erwürg' für ihn den bittern Tod
Und las sie mit dir leben.

Der son dem Vater gehorsam ward,
Er kam zu mir auf Erden,
Von einer Jungfrau rein und zart,
Er sollt' mein Bruder werden,
Gar heimlich fürt er sein' gewalt,
Er gieng in meiner armen gestalt
Den Teufel wollt' er fangen.

Er sprach zu mir halt' dich an mich,
Es soll dir itzt gelingen,
Ich gab mich selber ganz für dich,
Da wil ich für dich ringen.
Denn ich bin dein, und du bist mein,
Und wo ich bleib', da soltu seyn,
Uns sol der Feind nicht scheiden.

Vergießen wird er mir mein Blut
Dazu mein Leben rauben,
Das leid' ich alles dir zu gut
Das halt' mit festem Glauben.
Der Tod verschlingt das leben mein
Mein Unschuld tragt die Sünde dein,
Da bistu selig worden.

Gen himel zu dem Vater mein
Fahr' ich von diesem leben,
Da wil ich seyn der Meister dein
Den Geist wil ich dir geben.
Der dich in trübniß trösten sol,
und leren mich erkennen wol
Und in der warheit leiten.

Was ich gethan hab' und gelert,
Das soltu thun und leren,
Damit das Reich Gott's werd' gemert,
Zu lob und seinen ehren,
Und hüt' dich für der menschen G'satz
Davon verdirbt der edle Schatz
das las ich dir zur letze.

---

[1]) sich zu erbarmen.

Es ist das Heil uns kommen her. (Von P. Speratus.)

Es ist das heyl uns kommen her
Von gnad' un lauter güte,
Die werk' die helfen nimermehr
Sie mögen nicht behüten,
Der glaub' sieht Jesum Christum an
Der hat g'nug für uns all' gethan,
Er ist der Mittler worden.

Was Gott im G'setz geboten hat,
Da man es nicht kunt halten,
Erhub sich zorn und große noth
Für Gott so manigfalte,
Vom fleisch wolt' nicht heraus der geist,
Vom G'setz erfodert allermeist,
Es war mit uns verloren.

Es war ein falscher wahn dabei,
Got hat sein G'setz drumb geben,
Als ob wir möchten selber frey
Nach seinem Willen leben,
So ist es nur ein spiegel zart,
Der uns zeigt an die sündig art,
In unserm Fleisch verborgen.

Nicht möglich war dieselbig art,
Aus eignen kreften lassen,
Wiewohl es oft versuchet ward,
Doch mehrt sich sünd' ohn' massen,
Denn gleißners werk Gott hoch verdammt,
Und jedem Fleisch der Sünde schand'
All'zeit war angeboren.

Noch muß das G'setz erfüllet seyn,
Sonst wer'n wir all' verdorben,
Darumb schickt Gott sein Sohn herein,
Der selber mensch ist worden.
Das ganz gesetz hat er erfüllt,
Damit sein's Vaters zorn gestilt,
Der über uns ging alle.

Und wenn es nun erfüllet ist,
Durch den der es kunt halten,
So lerne jetzt ein frommer Christ,
Des glaubens recht gestalte,
Nicht wahr, denn lieber Herre mein,
Dein Tod wird mir das leben seyn
Du hast für mich bezahlet.

Daran ich keinen zweifel trag'.
Dein wort kan nicht betriegen,
Nun sagst du daß kein Mensch verzag,
Das wirst du immer liegen,
Wer glaubt an mich und wird getauft
Demselben ist der him'l erkauft
Daß er nicht werd' verloren.

Er ist gerecht für Gott allein
Der diesen glauben fasset,
Der glaub' giebt uns von ihm den schein,
So er die werk' nicht lasset,
Mit Gott der glaub' ist wohl daran
Dem nächsten wird die lieb' gut's than
Bistu aus Gott geboren.

Es wird die sünd' durch's g'setz erkannt
Und schlagt das G'wissen nieder
Das Evangelij komt zu hand',
Und sterkt den sünder wieder,
Es spricht nur, kreuch zum Kreuz herzu,
Im G'setz ist weder rast' noch ruh',
Mit allen seinen werken.

Die werk' die komen g'wißlich her
Aus einem rechten glauben,
Wenn das nicht rechter glaube wer'
Wollst ihn der werk' berauben;
Doch macht allein der glaub' gerecht,
Die werk' die sind des nächsten knecht
Dabey wir'n glauben merken. u. s. w.

§ 78.

Das deutsche Lied in der katholischen Kirche; vom 16—18. Jahrhundert.

(Fr. Spee, A. Silesius und Nakatenus.)

Daß die Pflege des deutschen Kirchenliedes nicht erst mit der Reformation begann, wurde bereits bezüglich der früheren Periode nachgewiesen; ebenso finden wir dieß in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts bestätigt. In dem Maße wie die Herrschaft der deutschen Sprache sich erweiterte, vermehrte sich auch das Bestreben, geistliche Lieder in deutscher Sprache zu verfassen. Ehe noch Luther daran dachte, den deutschen Kirchengesang zu ordnen, traten im 16. Jahrhundert eine Menge deutscher Kirchenlieder hervor. Die namhaftesten Liederdichter sind: Hieronymus von Sumerawe, Johann Böschenstein, Johann von Fulda und Martin Millio. Von Sumerawe sind uns besonders zwei Marienlieder bekannt, die im Jahr 1504 zu Würzburg im Druck erschienen. Johann Böschenstein verfaßte mehrere Lieder von der göttlichen Majestät, vom Begehren der göttlichen Gnade und den zehn Geboten; drei derselben erschienen im Jahr 1515, nämlich:

1. „Got ewig ist on Endes Frist."
2. „Mit Lust so wil ich singen."
3. „Wollt ihr mich merken aber."

Der fruchtbarste Liederdichter um diese Zeit war Martin Millio, Chorherr in Ulm, von ihm stammt die bekannte „Passio Christi" (1517). Unter den Gesängen dieser Passion zeichnen sich besonders folgende aus:

1. „Als Gott am Kreuze starb."
2. „O Sünder tracht' mit Fleiß."
3. „Ach Mensch, weinend betracht'."
4. „Jesus der Herr trug sein Kreuz schwer."
5. „Gott in seinem Gemüth ewig beschloß."
6. „Grüeßt seystu, Angesicht Got unsers Erlösers."
7. „Die künglich paner gend herfür."
(Vexilla regis prodeunt).

Daß der Eifer Luther's und seiner Anhänger in Verbreitung deutscher Lieder nicht ohne Rückwirkung auf die katholische Kirche blieb, ist erklärlich; da die Lutherischen das deutsche Lied benützten,

um ihrer Lehre bei dem Volke Eingang zu verschaffen, sah man sich katholischerseits aufgefordert, diesem Bestreben entgegen zu treten, und ließ sich jetzt mehr wie seither angelegen sein, die alten Lieder zu sammeln, die Melodien festzusetzen und in bestimmter Ordnung in den Kirchen einzuführen. Wie sehr dieser Eifer stieg, sehen wir an den vielen deutschen Gesangbüchern, die in der Mitte und zu Ausgang dieses Jahrhunderts hervortraten; unter diesen verdient besonders das Mainzer (1550), das Kölnische (1581), das Münchner (1606), vor allen aber das Paderborner eine Erwähnung; letzteres hat nicht nur die alten Liedertexte, sondern auch ihre Melodien am treuesten bewahrt, und bildete für dieses und das folgende Jahrhundert die eigentliche Grundlage des deutschen Gesanges in der katholischen Kirche; es erlebte daher auch rasch nach einander gegen 30 Auflagen, so im Jahr 1609, 1616, 1628 u. s. w. Noch im 18. Jahrhundert war das Paderborner Gesangbuch nicht nur das beste, sondern auch das verbreitetste.

Noch lebhafter trat im 17. Jahrhundert das Bestreben, deutsche Lieder für den kirchlichen Gebrauch zu verfassen, hervor; jedoch vermissen wir an vielen derselben den ernsten Charakter des Kirchen-Liedes. Eine theilweise Ausnahme hievon machen die Lieder des bekannten Jesuiten Friedrich Spee († 1635); die meisten seiner Lieder sind im Geist und Ton des alten Kirchenliedes verfaßt; einfach, herzlich, tiefempfunden — kurz, ächt christliche Lieder. Sie erschienen 14 Jahre nach ihres Verfassers Tod unter dem Titel „Trutznachtigall", weil sie trotz einer Nachtigall singen sollten (Köln 1649); sie scheinen indessen nicht zu kirchlichem Gebrauche gelangt zu sein, wenigstens finden sich in den Gesangbüchern jener Zeit keine Lieder aus der Trutznachtigall. Dagegen treffen wir in einer andern um diese Zeit erschienenen Liedersammlung eine merkliche Verweltlichung an, nämlich in jener des Angelus Silesius (Scheffler aus Breslau); statt inbrünstiger Andacht und gläubiger Begeisterung finden wir in vielen seiner Lieder sentimentale Spielerei und mattherzige Süßigkeit, bisweilen auch eine theosophisch pantheistische Anschauungsweise. Welche Tändelei herrscht z. B. in den Liedern: „Jesu meine Süßigkeit, Trost, wonach mein Herze schreit", oder „Jesu du mein Herr und Gott, was wird mit dir werden"; ferner in „Du wonnigliches Gut, das alle Geister speiset." Zum

Glück fanden nur wenige Lieder des Silesius Eingang in den Kirchen; die Sammlung erschien unter dem Titel: „Heilige Seelenlust", Breslau 1656[1]). Mehrere treffliche Kirchenlieder besitzen wir noch von Rakatenus; unter andern die Lieder: „O Jesu, liebster Jesu, o Trost der Seele mein," und „Wenn Angst und Noth bis auf den Tod;" diese und mehrere andere Lieder von Rakatenus gelangten zu allgemeinem kirchlichen Gebrauche und behaupteten sich bis heute[2]).

Lied von Rakatenus.

O Jesu, liebster Jesu,
O Trost der Seele mein,
In dir o süßer Jesu,
In dir ist Freud' allein.
Ich dich jetzt auserwähle
Zum Allerliebsten mein,
Ich ganz mich dir befehle,
Du sollst mein Herrscher sein.

O Welt, du magst nun fahren
Mit deiner Lust und Pracht;
Fahr' hin zu tausend Jahren,
Ich all' dein Gut veracht'.
Mit dir in Freud und Schmerzen
Will ich o Jesu sein,
Ich sag's von ganzem Herzen
Ohn' dich ist alles Pein.

Könnt' etwas ich erdenken
Auf dieser ganzen Welt,
Dir wollt' ich's gerne schenken;
Sag', Herr, was dir gefällt!
Nimm hin mein Leib und Leben
Nimm hin mein Herz und Seel',
Dir bleib ich ganz ergeben
Mich ganz dir anbefehl'.

Hätt' ich auch tausend Herzen
So wären alle dein,
In Freuden und in Schmerzen
Ganz willig wollt' ich sein.
Hätt' ich auch tausend Seelen,
O liebster Jesu mein,
Dir wollt' ich sie befehlen
Um nur ganz dein zu sein.

Ach, ach wie hab' ich können
Jemals erzürnen dich!
Will meine Sünd' bekennen,
O Herr sie reuet mich!
Die Thorheit ich beklage,
Die Bosheit noch viel mehr;
Doch nimmer ich verzage
Zu dir ist Wiederkehr.

In deinem Blut versenke
All' meine Missethat,
Und mir hingegen schenke
Die heilig machend Gnad';
Denn ohne sie o Jesu,
Hab' weder Rast noch Ruh';
Ach nimm mich auf o Jesu,
Schließ' mir dein Herz nicht zu!

---

[1]) Vergl. hierüber die „geistl. Poesie" § 47 und 49.
[2]) Vergl. das Gesangbuch von Bone, Nr. 306.

Viel lieber will ich sterben
Und alle Pein ausstehn,
Will lieber ganz verderben
Als Eine Sünd' begehn.
Bei dir bin ich in Frieden,
Bei dir nur hab' ich Freud,
Und koste schon hienieden
Des Himmels Seligkeit.

Ach wann wird doch erscheinen
Der hochgewünschte Tag,
Daß ich ohn' alles Weinen
Mit dir mich freuen mag!
Wann werd' ich dich da droben
In deiner Herrlichkeit
Mit allen Engeln loben
In alle Ewigkeit!

An meinem letzten Ende
Streck's aus die Arme dein,
Dich gnädig zu mir wende,
Nimm auf die Seele mein!
Ich warte mit Verlangen
O treuer Seelenheld,
Daß ich dich mög' umfangen
In deinem Ehrenzelt.

§ 79.

Das katholische Kirchenlied vom 18. Jahrhundert bis auf die neueste Zeit.

(Das Konstanzer Gesangbuch, die Sammlung von P. Singer, die Paderborner.)

Am produktivsten in geistlichen Liedern zeigte sich das 18. und 19. Jahrhundert; eine fast unabsehbare Reihe deutscher Lieder und Gesangbücher trat während dieser Zeit hervor. Man hatte indessen keinen sonderlichen Grund, diese Erscheinungen freudig zu begrüßen, denn die Kirche erhielt hiemit keine dankenswerthe Bereicherung; diese poetischen Versuche trugen nur dazu bei, die alten ehrwürdigen Lieder theilweise zu verdrängen und den Sinn und Geschmack des Volkes zu verderben. Wie überhaupt die protestantische Bildung im 18. Jahrhundert einen unverkennbaren Einfluß auf das katholische Deutschland ausübte, so zeigte sich insbesondere beim Kirchenliede die Rückwirkung protestantischer Anschauungsweise. Die meisten dieser Kirchenlieder tragen daher das Gepräge ihrer Zeit — entweder den Charakter der Sentimentalität und pietistischen Süßigkeit (so zu Ausgang des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts), oder den Charakter der Aufklärerei und Lehrhaftigkeit (dieß insbesondere zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrh.). Fast allen wäh-

rend dieser Zeit hervorgetretenen Liedern fehlt es an Einfalt, Tiefe und Innigkeit der Empfindung; auch nehmen sie jetzt statt des lyrischen Tons einen didactischen an; während man sich scheinbar an Gott wandte, hatte man eigentlich die Absicht, dem Volke etwas vorzupredigen und seine religiösen Begriffe aufzuhellen.

So sehr nun auch dieser didactische Ton den Anforderungen des protestantischen Kirchenliedes entsprechen mag, so eignet er sich doch für das katholische ganz und gar nicht. Die alten katholischen Kirchenlieder, die als klassische Muster für alle Zeiten gelten, sind durchaus lyrisch; ungesucht quollen sie aus vollem Herzen und sind weiter nichts, als der natürliche Erguß andachtsvoller Gefühle in rührende Töne. Der vorherrschende Charakter unserer Kirchenlieder muß daher lyrisch sein, wie es überhaupt schon die Natur des Lied.s mit sich bringt. Hiezu reicht aber bloße Kunstfertigkeit und Meisterschaft in der Sprache und dem Versbau noch lange nicht aus; der Verfasser eines Kirchenliedes muß vorerst in seinem Innern es erlebt und in Momenten heiliger Weihe es empfunden haben, denn was man nicht hat, kann man andern nicht geben. Gerade hieran scheint es aber den meisten Verfassern der neuern Kirchenlieder gefehlt zu haben; ihre Lieder gingen mehr aus dem Bestreben, Verse zu machen, als Gott zu verherrlichen, hervor; sie sind gemacht, nicht geworden. Ebenso verhält es sich mit den Melodien; sie sind zwar zarter, weicher und kunstreicher wie die alten, aber auch einförmiger, kraftloser, ohne die herzerhebende Majestät der alten.

Der ächte Repräsentant und vollendetste Typus dieser moralisirenden didactischen Richtung des Kirchenliedes ist das bekannte Konstanzer Gesangbuch; metrische und rhythmische Einkleidung, Versifikation, Eleganz des Ausdrucks, Reinheit und Wohlklang des Reims lassen hier nichts zu wünschen übrig; aber es fehlt vielen Liedern jener tief christliche Geist, jene kindliche Einfalt und Anmuth, jene Inbrunst der Andacht und Gluth der Begeisterung, welche die alten Kirchenlieder auszeichnet; sie bieten überhaupt ein mehr ästhetisches, als kirchliches Interesse. Was sodann die Uebertragungen der lateinischen Gesänge betrifft, so fehlt ihnen die Einfachheit und Kraft d.s Originals; der frische Lebenshauch und liebliche Blüthenduft ist ihnen benommen, die Kraft geschwächt, dem ganzen Leib die Gestalt des Alterthums entzogen; man hat so lange daran ge-

schliffen, geglättet und gemeißelt, bis aller Kern weggeschliffen war und nur noch ein matter Schemen übrig blieb. Ebenso ist die Sprache nicht einfach, schlicht und volksthümlich genug, um zur Erhebung und Erbauung des Volkes wirken zu können. Das deutsche Kirchenlied ist zunächst für das Volk bestimmt, muß also auch seiner Bildung und Anschauungsweise angemessen sein. Hiezu paßt aber nicht eine künstliche, gezierte, mit poetischem Schmuck ausstaffirte Sprache. Ein Gleiches läßt sich von den Melodien sagen; viele der alten erhebenden Melodien wurden entweder beseitigt oder arg entstellt und modernisirt, so daß die ursprünglichen Weisen kaum mehr zu erkennen sind. Doch nicht allein im Konstanzer Gesangbuche, auch in manchen kirchlich rezipirten der neuern Zeit treffen wir statt der alten, erbaulichen, durch das Ansehen von Jahrhunderten geheiligten Gesänge viele neue, verweltlichte, ohne Saft und Kraft, so daß, wenn diese Gesangbücher fortan ihre Herrschaft behaupten, zu befürchten steht, daß binnen einigen Dezennien manche der alten Lieder und Melodien, die so viele Jahrhunderte hindurch die Herzen erhoben haben, aus den Kirchen verschwinden; die Jugend kennt sie ohnehin nicht mehr und die Alten singen sie so zu sagen nur verschämt.[1])

Gegen diese Profanation des Kirchengesanges haben sich in neuerer Zeit sehr energische Stimmen erhoben, und es verdient die höchste Anerkennung, daß verschiedene Geistliche sich das schöne Ziel gesetzt haben, durch Sammlungen alter Kirchenlieder der eingerissenen Verweltlichung entgegenzuarbeiten und das alte Lied vor dem ihm drohenden Untergang zu retten. Eine der werthvollsten und reichhaltigsten Sammlungen ist die von dem Franziskaner P. Singer zu Ausburg veranstaltete; sie enthält an 300 Lieder und Melodien und bietet einen wahren Schatz andachtsvoller Gesänge. Der Herausgeber hat aus dem reichen Material des Alterthums eine sehr

---

[1]) Nachdem der Josephinismus auf den Kathedern längst überwunden ist, spuckt er noch in den Gesangbüchern und treibt hier ungestört sein Unwesen fort. Daß hieraus dem kirchlichen Leben ein großer Nachtheil erwächst, bedarf keiner weitern Ausführung; außer dem Katechismus ist das Gesangbuch so zu sagen das einzige Buch, woraus das Volk religiöse Belehrung und Erbauung schöpft; wenn nun hier dem Volke so flache, unkirchliche Produkte geboten werden, so darf man nicht wundern, wenn ihm das katholische Bewußtsein abhanden kömmt.

glückliche, den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Auswahl getroffen und zugleich eine für die praktische Aufführung in manchfaltiger Form geeignete Harmonisirung der Choralmelodien in's Werk gesetzt, so zwar, daß dieselben ebenso von einer Singstimme mit Fortepianobegleitung, wie von einer ganzen Gemeinde im einstimmigen Choral mit Orgelbegleitung, oder auch von vier Singstimmen mit und ohne Orgelbegleitung aufgeführt werden können. Diese Sammlung erschien unter dem Titel: „Cantica Spiritualia“, oder Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit in ihrer originalen Sangweise und größtentheils auch in ihren alten Texten. 2 Thl. in Quartband, München, lit. artist. Anstalt 1845. 1847.

Nicht minder schätzbar ist die von mehreren Geistlichen der Paderborner Diözese besorgte Sammlung: „Geistliche Volks-Lieder mit ihren ursprünglichen Weisen, gesammelt aus mündlicher Tradition und seltenen alten Gesangbüchern, Paderborn 1850, Schöningh'sche Buchhandlung.“ Die Herausgeber sprechen die Absicht aus, mit diesem Werke die Aufmerksamkeit auf einen Schatz lieblicher, schöner Singweisen zu richten, welche wir allmählig zu verlieren in Gefahr stehen. Zu dem Ende haben sie die alten Liedertexte gesammelt und die Melodien so aufgezeichnet, wie das Volk sie noch jetzt singt; sie wollten hiemit kein eigentliches Kirchen-, sondern ein Volksgesangbuch bieten. Ein Blick in diese Sammlung zeigt uns in der That einen reichen Schatz gehaltvoller und zugleich poetisch schöner Lieder der alten Kirche, getragen von den herrlichsten Melodien.[1]) Es wäre sehr zu wünschen, daß sich die Aufmerksamkeit der hohen kirchlichen Behörden auf diese beiden Sammlungen lenkte, damit die trefflichen alten Lieder nicht nur erhalten würden, sondern auch wieder mehr und mehr in den Kirchen zum Gebrauch kämen. — Noch verdienen die Lieder-Sammlungen von Kauzer, Bone, Schlosser einer Erwähnung, obgleich sie mit den beiden vorgenannten nicht verglichen werden können, da sie nur Texte, aber keine Melodien enthalten.

---

[1]) Vergl. hist. polit. Blätter, Band XXV, S. 739.

IV.

Die kunstmäßige Kirchenmusik.

Theoretiker und Praktiker in der kirchlichen Tonkunst vom 8—15. Jahrhundert.

§ 80.

Die alten Tonzeichen (Neumen), die Erfindung des Notensystems, Guido von Arezzo, Franko von Köln u. a. m.

Außer dem Gregorianischen Choral und den lateinischen und deutschen Kirchenliedern, die in aller Einfalt aus gläubig ergriffenem Gemüthe hervorgingen, hat sich auch die musikalische Kunst im engern Sinne einzelner Zweige des Kirchengesanges bemächtigt und Treffliches auf diesem Gebiete geschaffen. Von Zeit zu Zeit traten künstlerisch begabte Männer hervor, die auf dem von Boethius gelegten Grunde fortbauten und das noch wenig cultivirte Feld der musikalischen Kunst urbar zu machen suchten, sei es durch Abfassung gelehrter Werke über Musik, oder durch Verbesserung der Tonzeichen, oder durch musikalische Compositionen. Hauptsächlich waren es die Klöster, worin die musikalische Kunst reiche Pflege fand und von wo alle hieher gehörigen Verbesserungen ausgingen. Unter diesen zeichnete sich insbesondere die Abtei zu St. Gallen, das Kloster St. Amand in Flandern und das zu Clugny aus. Schon im achten Jahrhundert finden wir musikalische Schriftsteller, welche die Lehre von der Tonbezeichnung, Semiotik, und das Verhältniß der Töne, Canonik, festzustellen suchten. Namentlich that sich hierin Alcuin, Lehrer Karls des Großen, hervor († 804); noch mehr Remigius († 900), der in seiner Schrift über Musik eine vortreffliche Theorie über Ton, Rhythmus und Metrum gab. Noch weiter gefördert wurde die musikalische Kunst durch Notker I., Mönch in St. Gallen, ferner durch Hucbald, Mönch in St. Amand, bekannt unter dem Namen monachus Elnonensis. Große Verdienste um die Kirchenmusik erwarb sich der Abt Regino von Prüm († 909); sein Hauptaugenmerk war auf die Verbesserung des Kirchengesanges ge-

richtet, was er zunächst in der Gegend von Trier erstrebte; doch wirkte er auch in weitern Kreisen durch seine musikalische Schrift: „Epistola de harmonica institutione ad Ratbodum Archiepiscopum Trevirensem," worin schätzbare Winke über Gesang und Musik ertheilt werden. Auch Gerbert, nachmaliger Pabst Sylvester II. (999—1003), und Odo von Clugny († 942) machten sich um Fortbildung der Musik verdient; letzterer insbesondere durch Verbesserung der Notation.

Seither bediente man sich nämlich zur Bezeichnung der Töne der sogenannten Neumen; es waren dieß eigenthümliche Zeichen, Querstriche, Punkte u. dgl., die man über die einzelnen Sylben der Wörter setzte. Schon zu Gregor's des Gr. Zeiten scheint man sich der Neumen bedient zu haben, wenigstens erkennt man auf der in alten Manuscripten enthaltenen Abbildung, welche Gregor d. Gr. darstellt, wie er einem neben ihm sitzenden Mönche seine Gesangweisen dictirt, neumatische Zeichen. Da diese Abbildung nicht nur in einer, sondern in verschiedenen Handschriften, und zwar vor dem 10. Jahrhundert, vorkömmt, so muß damals die Meinung, daß Gregor in Neumen geschrieben, eine allgemeine gewesen sein.[1]) Jedenfalls war die Neumenschrift im 8. Jahrhundert üblich, denn das in St. Gallen aufbewahrte Antiphonar des Romanus ist in Neumen geschrieben. Romanus fügte aber in seinem Antiphonar den Neumen noch die Buchstaben des Alphabets bei; diese dienten indessen nicht zur Bezeichnung von Höhe und Tiefe der Töne, sondern nur zur Andeutung der Stärke und Schwäche des Vortrags; z. B. der Buchstabe A, der bisweilen einem Tonzeichen beigefügt ist, bedeutet, daß die Stimme erhoben werden müsse; bt bedeutet bene tenere, oder wohl ausgehalten; bc ist bene celeriter, oder treffend schnell; bs heißt bene susum (sursum), oder wohl gehoben. Sämmtliche im Antiphonar des Romanus enthaltenen Tonzeichen hat vor Kurzem Pater Lambillotte in seiner Ausgabe des St. Galler Manuscripts geordnet und erläutert (vergl. die beigegebene Steintafel).[2]) Während diese für den Vortrag gebrauchten Zeichen

[1]) Daß die Neumenschrift nicht eine spätere, im Norden gemachte Erfindung ist, wie Manche glaubten, hat neulich Nisard in einer gründlichen und umfassenden Abhandlung nachgewiesen.

[2]) Siehe § 88.

ziemlich deutlich waren, läßt sich ein Gleiches nicht von den Neumen sagen.

Die Neumen waren als Tonzeichen sehr mangelhaft und undeutlich, sie bezeichneten die Melodie nur in einer ganz allgemeinen, unbestimmten Weise; sie deuteten nämlich nur an, wie viel Töne jedes Zeichen darstelle; ferner ob die Töne auf- oder niedersteigen, und welches die zu Grunde liegende Tonart ist. Aber sie bestimmen nicht näher, was für ein Ton mit jedem Zeichen gemeint sei und welche Dauer die Töne haben; auch die Intervalle bezeichnen sie nicht genau; sie lassen es unentschieden, ob das Auf- und Absteigen sprung- oder stufenweise geschehen solle, so daß der Sänger sich um mehrere Tonstufen irren konnte; z. B. die vorgestellten Töne können heißen: ut si la sol, oder auch ut la sol fa, und weil nicht zu erkennen ist, mit welchem Ton man anzufangen hat, so können auch die Töne heißen: re ut la sol u. a. m. Ueberdieß waren die neumatischen Zeichen nicht immer und überall gleichförmig und genau fixirt. — Bei solcher Unbestimmtheit der Tonzeichen war man natürlich nicht im Stande, mit ihrer Hülfe allein den Gesangunterricht zu ertheilen. Die zu erlernenden Stücke mußten vielmehr so lange vorgesungen werden, bis sie auswendig gelernt waren, und die Neumen konnten hiebei nur als Gedächtnißhülfe dienen. Aus demselben Grunde war es den Schülern nicht möglich, irgend ein Stück vom Blatte singen zu lernen, da jedes neue Stück immer wieder dieselben Schwierigkeiten darbot; überhaupt konnten die Melodien damals nicht sowohl mittelst der Tonzeichen, als vielmehr durch die Tradition erlernt werden, und nur so lange diese zu Gebote stand, leisteten die Neumen gute Dienste. Deßhalb ist es begreiflich, wenn der h. Abt Odo von Clugny sagt: Die Sänger hätten in 50 Jahren den Gesang nicht vollständig und zuverlässig erlernt. Der genannte Abt erfand daher zur Erleichterung des Unterrichts eine andere Notation, die Buchstabenschrift. Der Fürstabt Gerbert meldet hierüber in seinem gelehrten Musikwerke: Die Mönche hätten ihren Abt gebeten, er möge doch das ganze Antiphonarium mit verständlichen Noten versehen, und zwar mit solchen, die man vom Blatte singen könne. Hierauf habe er als Tonschrift die Buchstaben des Alphabets beigefügt, von denen ein jeder einen bestimmten Ton bezeichnete. Andere schreiben jedoch diese Erfindung dem Hucbald

von St. Amand zu. Gewiß ist, daß dieser Zeitgenosse des Odo sich gleichfalls der Buchstaben zur Bezeichnung von Höhe und Tiefe der Töne bediente. Diese Buchstabenschrift darf indessen nicht mit jener des Romanus verwechselt werden, welche nur zur Bestimmung der Art und Weise des Vortrags diente.[1]) Obgleich nun mit der Buchstabenschrift noch keineswegs alle Schwierigkeiten gehoben waren, so ist sie doch jedenfalls vollkommener, verständlicher und sicherer, als die seitherige Notation; und schon deßhalb läßt sich annehmen, daß die Neumenschrift die ältere, die Buchstabenschrift die jüngere ist. Auf dem Worte Aevia in einem Manuscripte aus dem 9. Jahrhundert finden sich folgende Neumen:[2])

A E V J A

Auf dem Worte Alleluja in einem Manuscripte aus dem 10. Jahrhundert folgende Buchstaben:

J M P M C E
A L L E L U J A

Der alten Tonbezeichnung mit ihren Strichen, Punkten, Häftchen und Schnörkeln, sowie der Buchstabenschrift machte endlich der gelehrte Benediktiner Guido von Arrezzo (1014—1037) durch Erfindung des heutigen Notensystems ein Ende. Man muß sich die ganze Mangelhaftigkeit und Unsicherheit der Neumen und die argen Plagen der Sängerwelt vergegenwärtigen, um das hohe Verdienst, welches sich Guido durch Anwendung einer so klaren und bestimmten Tonschrift um die musikalische Kunst überhaupt erwarb, gebührend würdigen zu können. So lange noch die Gesänge einfach waren, mochten die seitherigen musikalischen Zeichen genügen; als aber die Melodien manchfaltiger, reicher und komplizirter wurden, waren auch die Buchstaben zur Bezeichnung der Töne nicht mehr ausreichend. Guido kam nun auf den glücklichen Gedanken, das Liniensystem einzuführen; anfangs waren es nur zwei nahe an einander liegende, parallel fortlaufende rothe Linien, auf, über und unter welchen die bisher üblichen Neumen je nach ihrer Höhe und Tiefe zu stehen kamen; später vermehrte man die Linien bis auf

---

[1]) Vergl. Schulfreund von Inglen, Jahrg. 1856, I. Heft.
[2]) Vergl. Gerbert „de cantu etc.“ Tom. II. p. 59.

fünf. War dieß Notensystem einerseits durch die Bedürfnisse der fortgeschrittenen Musik hervorgerufen, so wirkte es hinwider förderlich auf diese zurück. Ferner erfand Guido das sogenannte Monochord, das man als den Anfang der Klavierinstrumente betrachten kann. Am meisten aber machte sich Guido um Verbesserung und Erleichterung des Gesangunterrichts verdient; er begründete nämlich zum leichtern Erlernen des Gesanges die Solmisation, d. h. den Gebrauch der Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, zur Benennung der sechs ersten Töne der musikalischen Scala; später (unter Franko) kam noch die Silbe si hinzu. Diese Methode wurde von zwei Schülern des Guido, den Päpsten Benedikt VIII. und Johann XIX., sehr begünstigt und in der abendländischen Kirche fast allgemein eingeführt; letzterer nannte seinen Lehrer „ein Wunder der Schöpfung." Ein Zeitgenosse Guido's (Siegbert) sagt von seiner Methode: „Guido übertraf alle seine Vorgänger, da nach seiner Methode Kinder neue Melodien zu singen mit mehr Leichtigkeit gelehrt wurden, als durch die Stimme eines Lehrers, oder den Gebrauch eines Instrumentes; denn durch bloßes Anknüpfen von sechs Buchstaben oder Sylben an sechs Töne, und mittelst Unterscheidung dieser Töne durch die Finger der linken Hand, werden ihre Entfernungen im Auf- und Absteigen durch das ganze Diapason dem Auge und dem Ohr, beiden gleich klar, vorgestellt." Guido legte sein reiches musikalisches Wissen in einem gelehrten Werke nieder: „Micrologus de disciplina artis musicæ", worin er sich ebenso gründlich wie lehrreich über das ganze Gebiet der musikalischen Kunst verbreitet.

Gleich große Verdienste um die Musik erwarb sich Franko von Köln, Geistlicher an der Kathedrale zu Lüttich (1046—1087). Sein größtes Verdienst besteht in Erfindung des Taktmaßes und des Notenschlüssels. Durch die erstere Erfindung legte er den Grund zu der s. g. figurirten, oder Mensuralmusik. Franko theilte seine Erfindung in einem gelehrten Werke „De musica mensurabili" mit, worin er sich ausführlich über das musikalische Zeitmaß verbreitet und auf solche Weise die erste richtige Theorie über die musikalische Chronometrie lieferte. In der Einleitung spricht er sich über die Mensuralmusik also aus: „Da die musica plana von einigen Philosophen schon hinlänglich abgehandelt, und sowohl theoretisch als praktisch erklärt ist, nämlich theoretisch von Boethius

und praktisch von Guido und, was besonders die Tropen betrifft, vom heiligen Gregorius, so will ich nun auf Bitten einiger Großen von der Mensuralmusik handlen, vor welcher die musica plana aber den Vorrang hat. Es sage aber Niemand, daß ich dieses Werk bloß aus Anmaßung oder vielleicht nur zu meiner eigenen Bequemlichkeit unternommen habe; es ist wirklich aus offenbarer Nothwendigkeit, zur leichtern Uebersicht der Zuhörer und zum Unterricht derjenigen geschehen, welche einen Mensuralgesang aufschreiben wollen. Denn ob es gleich sowohl unter den alten, als neuern Schriftstellern viele gibt, die von der Mensuralmusik recht gute Regeln gegeben haben, so haben sie doch in andern Dingen so viele Irrthümer und Fehler, daß sie einiger Zurechtweisungen und Verbesserungen bedürfen, weil sonst die Kunst selbst durch solche Irrthümer und Mängel verlieren könnte." — Franko war es auch, der zu der Notentabulatur die fünfte Linie hinzufügte, sowie in der Solmisation die Sylbe si.

Was Franko erfand, ward durch den Benediktiner Walther Odington (1240) und Hieronymus de Moravia (1260) weiter fortgeführt und verbessert; ersterer gab hiezu treffliche Winke in seiner Schrift „De speculatione musices", lib. VI. Noch mehr ausgebildet ward die Mensuralmusik durch die beiden Geistlichen Marchetti aus Padua (1274) und Jean de Meurs (Joanes de muris); ersterer legte seine Methode dar in der Schrift „Lucidarium in arte musicæ planæ", der letztere in seinem Werke „Summa musicæ." Im 14. und 15. Jahrhundert ward die musikalische Kunst besonders in der Niederlande gepflegt und es bildete sich hier so zu sagen eine musikalische Pflanzschule für ganz Europa. An der Spitze stand Johann von Okeghem (Okenheim), geb. 1420; aus seiner Schule trat eine Reihe bedeutender Künstler hervor, die fast an allen Höfen und größeren Städten von Europa als Lehrmeister hervorglänzten; einer der berühmtesten ist Josquin de Prés.

§ 81.

Die Figuralmusik und ihre Ausartung.

Mit der Erfindung des Notensystems durch Guido von Arezzo, und des Taktsystems durch Franko von Köln beginnt ein neuer Abschnitt sowohl in der Kirchenmusik, wie in der musikalischen Kunst

überhaupt. Es entwickelte sich jetzt eine neue Gattung von Gesang, der sogenannte figurirte oder, wie man ihn damals nannte, der organische oder Mensuralgesang (auch Biskant genannt). Als eigentlicher Erfinder dieser Musikgattung ist, wie bereits erwähnt, Franko zu betrachten; auf der ersten Stufe seiner Entwicklung war er noch sehr einfach, indem nur zwei Stimmen in Quinten und Octaven gegen einander einherschritten. Im 14. Jahrhundert ward er auf mehrere Stimmen ausgedehnt, und gegen Ende des 16. Jahrhunderts treffen wir ihn schon beiläufig in derselben Ausbildung, wie heute. Kaum war diese neue Musikgattung erfunden, so bahnte sie sich den Eingang in die Kirchen, namentlich in größeren Städten und in den reichen Stiften und Klöstern. Zuerst geschah dieß in Italien; von da kam der Figuralgesang nach der Niederlande und von hier nach Deutschland. Nur in Frankreich widersetzte man sich längere Zeit seiner Einführung, sowie auch mehrere geistliche Orden sich seiner Aufnahme entschieden abhold zeigten. Dem ohngeachtet verschaffte sich die neue Gesanggattung immer mehr Geltung in den Kirchen und verdrängte an vielen Orten den ehrwürdigen Gregorianischen Choral, sowie das alte Kirchenlied.

Diese Neuerung war um so mehr zu beklagen, als der figurirte Gesang nur einen sehr dürftigen Ersatz für den Gregorianischen Choral wie für das Kirchenlied bietet, und ohnehin nicht aus demselben Geiste wie jener hervorging. Zudem widerspricht er auch der Bestimmung und Bedeutung des Kirchengesanges überhaupt, sowie der Praxis der alten Kirche. Der gottesdienstliche Gesang in der alten Kirche war entweder Chorgesang der Gesammtgemeinde (populi concentus), oder Responsoriengesang, wobei die Gemeinde der Gläubigen mit dem Sängerchor oder dem Priester abwechselte (populi succentus).[1]) Aber von einem Gesange, der während der

[1]) Was den Responsorien- oder Antiphonengesang betrifft, so leiten Sokrates und Theodoret seinen Ursprung von Antiochien her, weichen aber in ihren Berichten von einander ab; jener schreibt seine Erfindung dem h. Ignatius zu, dieser zweien Mönchen in Antiochien. Sokrates sagt: „Ignatius habe ihn durch göttliche Eingebung erhalten." Dicendum autem et hoc, unde consuetudo alternorum hymnorum in ecclesia initium cœperit. Vidit aliquando Angelos hymnis alternatim decantatis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi rationem, quam in illa visione animadverterat, ecclesiæ

gottesdienstlichen Feier nur von einigen kunstgeübten Sängern vorgetragen wurde, wußte man in der alten Kirche nichts. Schon die apostolischen Constitutionen sprechen von einer gemeinsamen Theilnahme der Gläubigen am gottesdienstlichen Gesange.[1]) Clemens von Alexandrien nennt den kirchlichen Gesang der Christen die einige und gemeinsame Stimme der Gläubigen.[2]) Auch der heil. Basilius spricht vom Chor- und Responsorien-Gesang, und bezeichnet ihn als ein gemeinsames Band der Liebe und Eintracht.[3]) Der heil. Ambrosius aber vergleicht den heiligen Gesang der versammelten Christgemeinde, wobei Männer und Frauen, Jünglinge und Jungfrauen, Greise und Kinder zum Lobe Gottes einstimmen, mit dem majestätischen Brausen der Meereswogen.[4]) Auch Athanasius ver-

---

Antiochenæ tradidit. Unde ista traditis ad omnes postea ecclesias permanavit. Et hæc est ratio alternorum hymnorum τῶν ἀντιφώνων ὕμνων." Sokrat. lib. VI. c. 8. Theodoret hingegen bezeichnet die beiden Mönche Flavian und Diodor, die zu den Zeiten Constantin's des Großen zu Antiochien lebten, als die Erfinder des Responsoriengesanges. Er sagt nämlich: „Isti duo admirabiles viri Flavianus et Diodorus, quamquam sacerdotii administrationem nondum sunt consecuti, sed annumerati laicis, tamen noctu et interdiu ad pietatis studium omnes sedulo excitarunt. Hi primi, psallentium choro in duas partes diviso, hymnos Davidicos alternis canendos tradiderunt. Quæ res, primum incœpta Antiochiæ, ubique pervasit, et ad ultimas terræ oras pervagata est." Lib. II. hist. eccl. c. 24.

[1]) Peractisque per binos lectionibus, quidam alius Davidis hymnos psallat, et populus extrema versuum succinat: „Καὶ ὁ λαὸς τα ἀκροσίχια ὑποψάλλετω." lib. II. c. 37. An einer andern Stelle heißt es: In singulis horum, quæ Diaconus proloquitur, uti jam diximus, populus respondeat: Kyrie eleison; et ante cunctos pueri." lib. VIII. c. 6.

[2]) φωνὴν τὴν κοινὴν, unam ac communem vocem.

[3]) „Bonorum maximum charitatem conciliat psalmorum cantus, qui concentum ceu quoddam vinculum ad concordiam ineundam adinvenit, populumque ad chori unius symphoniam congregat." Ferner: „Tandem a precatione surgentes ad psalmodiam transeunt. Et nunc quidem in duas partes divisi alternis succinentes psallunt... Postea rursus uni committentes, ut Prior canat, reliqui succinunt" (Epist. ad Neocæsarienses.).

[4]) „Ut cum undarum leniter alluentium sono certent cantus psallentium, plaudant insulæ tranquillo fluctuum choro, hymnis sanctorum personent; unde mihi ut omnem pelagi pulchritudinem comprehendam, quam vidit operator? Et quid plura? Ecquid aliud ille concentus undarum, nisi quidam concentus est plebis. Unde bene mari plerumque comparatur ecclesia,

langt, daß die ganze Gemeinde der Gläubigen in den Gesang einstimme: „Ut una illic, eademque populorum vox cum consonantia audiretur.[1]) Daß aber damals diese Gesangweise üblich war, erhellet aus dem Umstande, daß der heil. Athanasius, während die Gläubigen in der Kirche die Psalmen sangen, Gelegenheit fand, sich den Nachstellungen seiner Feinde zu entziehen.[2]) Ebenso bezeugen Chrysostomus, Leo und Augustinus, daß zu ihrer Zeit die Gesammtgemeinde am Kirchengesange Theil nahm.[3]) Dasselbe meldet Cyprian in seiner Biographie des heiligen Cäsarius von Arles.[4])

Die Figuralmusik verträgt sich aber überhaupt nicht recht mit der eigentlichen Bestimmung des Kirchengesanges; der gottesdienstliche Gesang hat außer dem Lobe und Preise Gottes insbesondere die gegenseitige Erbauung und Erhebung der Christgemeinde zum

---

quæ primo egredientis populi agmine totis vestibulis undas vomit; deinde in oratione totius plebis tanquam undis refluentibus stridet, tum responsoriis psalmorum, cantu virorum, mulierum, virginum, parvulorum consonus undarum fragor resultat.“ lib. III. c. 5.

[1]) „Præstabat certe istud, hinc enim unanimitatem cernere erat, hincque Deus est ad exaudiendum promptior. Si namque juxta ipsius Salvatoris promissionem, duobus ob quamlibet causam convenientibus, quodcunque petierint, dabitur illis: quid si tanti populi convenientis una vox proferatur, qua Deo dicunt, Amen.“

[2]) Sozomenus berichtet hierüber: „Dum ab omnibus caneretur, milites interea quiescebant, intempestivum rati, eo tempore impetum facere. Tum vero Athanasius per mediam psallentium turbam occultus evasit“ (lib. III. c. 5.). Und Sokrates meldet dasselbe mit den Worten: „Cum autem in recitatione psalmi suavis concentus totius multitudinis extitisset, per unam ex ecclesiæ januis omnes egressi sunt. Quod cum fieret, milites quidem quieti steterunt, Athanasius vero in media psallentium turba evasit incolumis“ (lib. 2. c. 8.).

[3]) Chrysostomus: „Omnes in unum congregati communi voce cantabant, quod et nos hodie facimus.“ Hom. 36. in I. ad Corinth. An einer andern Stelle: „Fœminæ, et viri et senes, et juvenes distincti sunt, et sexu et ætate, non tamen distincti sunt ratione concentus“ (in ps. 145).

Leo: „Davidicum Psalmum dilectissimi, non ad nostram elationem, sed ad Christi Domini gloriam consona voce cantavimus“ (Serm. 2. in Annivers. Assumpt.).

[4]) „Adjecit (Caesarius) etiam atque compulit, ut laicorum popularitas psalmos et hymnos oraret, altaque et modulata voce, instar Clericorum alii græce, alii latine prosas, antiphonasque cantarent.“

Zweck; der Figuralgesang hingegen schließt die Gesammtgemeinde von der Theilnahme an der Verherrlichung Gottes aus und zwingt sie zum passiven Anhören des Sängerchors. Dieser kann aber beim figurirten Gesang nur wenig zur Erbauung der Gemeinde wirken, weil er seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf äußere Kunstfertigkeit zu richten hat und deßhalb der nöthigen Verfassung entbehrt, um den Gesang aus der Tiefe eines von Andacht bewegten Gemüths hervorbringen zu lassen. Hiezu kommt noch, daß der Figuralgesang in der Folge mehr und mehr ausartete und einen weichlichen, weltlichen, opernmäßigen Charakter annahm, überhaupt mehr die Ergötzung und Unterhaltung, als die fromme Erhebung in's Auge faßte. In solcher Weise steht der figurirte Gesang in vollkommenem Widerspruche mit den hohen Anforderungen, welche die alten Kirchenlehrer an den gottesdienstlichen Gesang stellten.[1]) Deßhalb haben sich gleich zu Anfang, noch mehr in der Folge, manche gewichtige Stimmen gegen den Figuralgesang erhoben.

Schon im zwölften Jahrhundert ward ein sehr herbes Urtheil über die figurirte Kirchenmusik von Johann von Salisbury, nachmaligem Erzbischof zu Chartres, gefällt. Er sagt nämlich in

---

[1]) Der heil. Augustinus sagt vom Kirchengesang, der bloß zur Ergötzung dient: „Tamen cum mihi accidit, ut me amplius cantus, quam res, quæ canitur, moveat, pœnaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem" (Confess. lib. X. c. 33.). An einer andern Stelle: „Non cantu, sed rebus quæ cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti hujus utilitatem rursus agnosco." lib. X. Conf. n. 50. Der heil. Chrysostomus faßt dasjenige, was beim gottesdienstlichen Gesange zu beobachten und zu vermeiden ist, treffend in folgender Weise zusammen: Quid autem est quod quæritur, quodque a nobis reposcitur? ut dum divinos hymnos emittimus, multo tremore contracti, multaque religione ornati, ita demum eos offeramus. Nam sunt quidam inter eos, qui hic adsunt, quos ne vestræ quidem caritati arbitror esse ignotos, qui contemnentes Deum, ac Spiritus eloquia pro vulgaribus ac profanis ducentes, incompositas voces emittunt, nihiloque melius se gerunt, quam lymphati toto corpore tumultuantes ac circumacti, moresque præseferentes a spirituali statione alienos. Miser et infelix! oportebat te cum tremore ac reverentia angelicam glorificationem emittere, cumque terrore confessionem reddere conditori: tu vero mimorum et saltatorum mores huc inducis, dum indecenter manus jactas, pedibus subsultas, totoque circumageris corpore" (Homil. I. in Vidi Dominum).

seinem Speculum veritatis: „Wozu dient jenes Zusammenziehen und Biegen der Stimme; der Eine singt nach, der Andere tief, der Andere hoch, und wieder ein Anderer theilt und zerlegt gewisse mittlere Noten. Jetzt wird die Stimme angestrengt, jetzt gebrochen, dann eingeengt, dann in gedehnterem Klange ausgebreitet. Bald, man schämt sich, es zu sagen, zwingt man sich zum Pferdegewieher, bald streift man der Stimme die männliche Stärke ab und spitzt sie zur Zartheit der Weiberstimme zu; zuweilen quält man sie durch eine künstliche Wendung vor- und rückwärts. Manchmal siehst du einen Menschen mit offenem Munde, als wenn ihm der Athem versagte, stöhnen, nicht singen, und mit lächerlicher Unterbrechung der Stimme gleichsam Stillschweigen gebieten, bald auch das Röcheln der Sterbenden oder das Verschmachten der Leidenden nachahmen. Und dieser lächerliche Lärm wird Religionsübung genannt." Ein milderes, aber doch verwerfendes Urtheil fällte im 15. Jahrhundert der heil. Antonin, Erzbischof von Florenz. Er sagt nämlich: „Der Choral ist von heiligen Lehrern beim Gottesdienste, wie von Gregor d. Gr., Ambrosius und Anderen eingeführt worden; wer aber den Biskant im Kirchendienst zuerst aufgebracht, weiß ich nicht. Er scheint mehr dem Kitzel der Ohren zu dienen, als der Andacht, wiewohl ein frommes Gemüth auch hieraus Nutzen schöpfen kann." — Diese und ähnliche Stimmen scheinen indessen nur wenig beachtet worden zu sein, denn der figurirte Gesang gelangte nicht nur immer mehr und mehr zur Herrschaft in den Kirchen, sondern artete auch immer mehr aus. Diese Verweltlichung hatte zur Zeit des Tridentiner Concils einen solchen Grad erreicht, daß Papst Pius IV., wie zwei Jahrhunderte früher Papst Johann XXII., mit dem Gedanken umging, den figurirten Gesang gänzlich aus den Kirchen zu verbannen, was nur dadurch verhindert wurde, daß der damalige päpstliche Kapellmeister Palestrina einige Muster kirchlicher Compositionen verlegte, die der Würde des christlichen Kirchengesanges vollkommen entsprachen.[1])

Wenn nun gleich der Figuralgesang noch belassen wurde, so

---

[1]) Eben diese Compositionen sind es, die dem Palestrina den Namen „Retter der Musik", oder „Homer der Musik", wie Dr. Burnet ihn nannte, eingebracht haben. Als sie zum erstenmal aufgeführt wurden, wendete sich der Cardinal Pirani, Dekan des h. Collegiums, zum Cardinal Sarbellonie

widersetzte sich doch die Kirche stets mit mißbilligendem Ernste seiner Ausartung. Insbesondere hat sich der heil. Boromäus, Erzbischof von Mailand, der sich eben so sehr die Verbesserung der Kirchenmusik, wie der Kirchenzucht angelegen sein ließ, gegen die Verirrungen des figurirten Gesanges ausgesprochen, indem er auf einer Synode die Verordnung erließ: „es sollen beim Gottesdienste, oder überhaupt in der Kirche weder weltliche Gesänge und Töne, noch in den heiligen Gesängen verweichlichte Biegungen, oder endlich gar eine ausschweifende Singweise stattfinden. Gesang und Töne sollen nachdrücklich, fromm und deutlich, dem Hause Gottes und dem göttlichen Lobe angemessen sein, so daß die Worte zugleich verstanden und die Zuhörer zur Andacht erweckt werden."

Aber nicht nur einzelne fromme und erleuchtete Männer, sondern auch mehrere Kirchenversammlungen haben sich tadelnd gegen die weltliche Richtung des figurirten Gesanges ausgesprochen; so z. B. faßte die Kirchenversammlung zu Toledo (1566) den Beschluß: „Die sogenannte organische Tonkunst sollen sie (die Bischöfe) in der Weise gelten lassen, daß man die Worte, welche gesungen werden, verstehen könne, und mehr durch die Aussprache, als durch absonderliche Tonwendungen, die Gemüther der Zuhörer beim Lobe Gottes bewegt werden. Aber auch das wird vorzusehen sein, daß der Klang der Musik nichts Bühnenmäßiges bei Absingung des Lobes Gottes nachahme, oder gar ausgelassene Liebes- und Kriegslieder vorbringe." Im vorigen Jahrhundert hat sich Papst Benedikt XIV. gegen die Verirrungen des figurirten Gesanges ausgesprochen und den Bischöfen anempfohlen, dafür zu sorgen, „Ne theatrales modi ad ecclesiasticos concentus transferantur, neve theatralibus instrumentis ecclesiæ personent." [1]) Und der gelehrte Fürstabt Gerbert sagt in seinem Werke „De Cantu et musica sacra" c. 24: „Cantica enim sacra instituta sunt ad mentem erigendam in Deum,

---

und recitirte treffend jene Verse aus Dante: „Eine so herrliche, beseligende Harmonie kann nur vom Himmel kommen, wo die Seligkeit ewig ist" (Wiseman, Ceremonies de la Semaine Sainte). Man vergl. §. 85 „Palestrina."

[1]) Epist. encycl. dat. ad omnes episc. (1749) de anno jubilæo, de cultu templorum, de cantu et musica eccles. Deßgleichen in seinem Werke über die „Diözesan-Synoden", lib. XI. c. 7.

et spiritum potius quam corpus recreandum. Contra autem nonnulli sunt, qui Canticum Babyloniæ in Domum Dei et sanctum Sion inducunt; illi videlicet qui verba sacra modulis profanis ita vestiunt, ut, qui audiunt, non tam verba considerent, quam profanam modulationem attendant“ (Tom. II. p. 223.)

§ 82.

Die Instrumentalmusik.

Zu dem figurirten Kirchengesang kam in der Folge noch die Instrumentalbegleitung, die sich allmählig eine überwiegende und störende Herrschaft anmaßte und die Singstimmen mehr und mehr in den Hintergrund drängte. Besonders nahm dieser Mißbrauch seit dem 16. und 17. Jahrhunderte überhand, wo die Kirchenmusik in den Oratorienstyl und dieser in den Opernstyl ausartete. Die triftigsten Gründe sprechen gegen die Zulassung der Instrumentalmusik in den Kirchen; vor Allem widerspricht sie der Idee der christlichen Gottesverehrung. Im Gotteshause soll nicht nur jedem Gläubigen Gelegenheit gegeben sein, zum Lobe und Preise Gottes einzustimmen; der Eine soll auch zur Erbauung des Andern mitwirken. Beides wird nur durch den unisonen Gemeindegesang erreicht; die Gefühle der Andacht und Anbetung Gottes finden überhaupt im Gesang ihren lautersten und kräftigsten Ausdruck und lassen sich auch auf diesem Wege am lebendigsten Anderen mittheilen. Die Instrumentalmusik hingegen schließt den natürlichen Erguß frommer Gefühle, sowie die Mitwirkung der Gläubigen zur gegenseitigen Erbauung völlig aus. Zudem stimmen die Instrumente schon an und für sich nicht recht zum Ernste der Andacht; so sehr sie geeignet sind, die sinnlichen Regungen und Empfindungen in ihren manchfaltigen Nüancen und feinsten Schattirungen darzustellen, so wenig vermögen sie heilige Gefühle und himmlische Verlangen zu erwecken. Im Gegentheil, die Gedanken schweifen gerne in's Weltliche hinüber, sobald die Instrumente in der Kirche thätig werden. Jedenfalls ist ein würdig vorgetragener Gesang der Gesammtgemeinde, oder ein gut besetzter Sängerchor besser geeignet, das Herz zu erheben, als das weltliche Geräusch der musikalischen Instrumente.[1])

---

[1]) Dieß trat glänzend zu Tage bei der Krönungsfeier Napoleons I., wobei

Ferner spricht auch die Eigenthümlichkeit unserer Kirchen, wenigstens der geräumigeren, gegen die Zulassung der Instrumentalmusik. Die weiten Räume unserer Kirchen erfordern Töne, welche Fülle, Rundung und Prallkraft haben; denn nur solche Töne sind vermögend, die ganze Kirche gehörig auszufüllen. Den musikalischen Instrumenten, mit Ausnahme der Posaune, geht mehr oder weniger diese Eigenschaft ab; namentlich sind die Saiteninstrumente und die Flöte viel zu schwach, um den Ton nach allen Seiten hinzuwerfen. Wird aber bei der Instrumentirung darauf Bedacht genommen, daß die Töne den Tempel möglichst ausfüllen, so nimmt die Musik einen so rauschenden und lärmenden Charakter an, daß alle Andacht erstickt oder niedergeschmettert wird. Aus diesen und ähnlichen Gründen mochte es geschehen sein, warum die berühmten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, denen der Charakter des reinen Kirchenstyls so wohl bekannt war, bei ihren Compositionen die Mitwirkung der Instrumente verschmähten und sich der einfachen Vokalmusik bedienten. Der Hauptgrund zur Ausschließung der Instrumentalmusik von dem Hause Gottes liegt aber darin, weil sie im Laufe der Zeit, insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert, ganz verweltlicht und in den Opern- und Concertstyl übergegangen ist. Die meisten Messen mit Instrumentalbegleitung, selbst der berühmtesten Componisten, sind so weichlich und sentimental, oder so rauschend und lärmend, überhaupt so profan, daß sich von ihnen zur Beförderung der Andacht nicht das Mindeste erwarten läßt. Daher finden gewöhnlich auch nur diejenigen einen Gefallen an der Instrumentalmusik, denen es in der Kirche nicht sowohl um die Andacht und Erbauung, als vielmehr um einen Kunstgenuß und bloße Unterhaltung zu thun ist.

Auch die Praxis der Kirche durch alle Zeiten, die letzten zwei Jahrhunderte abgerechnet, und das Urtheil der berühmtesten Kirchenväter und Gottesgelehrten steht der Zulassung musikalischer Instrumente beim heiligen Cultus entgegen. Was die Uebung in den ersten drei Jahrhunderten betrifft, so finden sich keine Spuren, welche

---

bekanntlich auch achtzig Harfen mitwirkten, die allerdings großes Staunen erregten. Kaum hatten aber diese geschwiegen, da erhob sich ein Chor von dreißig Sängern der Sixtinischen Kapelle, die das ergreifende „Tu es Petrus“ von Scarlati erschallen ließen; da war auf einmal der ganze Harfen-Effekt vernichtet.

auf den Gebrauch der Instrumente während der gottesdienstlichen Feier schließen lassen. Einestheils erklärt sich dieß schon aus der drangvollen Lage, worin sich die Christen zu jener Zeit befanden; sodann hatte die weichliche, lascive Musik, wie sie bei den theatralischen Vorstellungen der Heiden und bei ihrer religösen Feier üblich war, den Christen eine Abneigung gegen die Instrumentalmusik überhaupt eingeflößt. Aber auch in den darauf folgenden Jahrhunderten, wo die Christen den h. Cultus mit der gebührenden Pracht umgeben konnten, hat man sich der musikalischen Instrumente bei der gottesdienstlichen Feier nicht bedient; die Kirchenväter verwerfen vielmehr geradezu die Mitwirkung der Instrumente und erklären die menschliche Stimme für das würdigste Organ zum Lobe und Preise Gottes. Während z. B. Clemens von Alexandrien den Gebrauch musikalischer Instrumente im Alten Bunde theils im Charakter, theils in den äußern Verhältnissen der jüdischen Nation gerechtfertigt sieht, hält er sie hingegen für unvereinbar mit dem Geiste und der Bedeutung des christlichen Cultus.[1] Ebenso will auch Eusebius nur die lebende Harfe und Cither, Herz und Mund, bei der christlichen Gottesverehrung mitwirken lassen.[2] Und der heilige Chrysostomus erklärt, Jehova habe zwar den Juden ihrer Schwachheit halber den Gebrauch der Instrumente nachgesehen, im Christenthum hingegen sei die menschliche Stimme das wahre Werkzeug zum Lobe und Preise Gottes.[3] Wie aus einer Bemerkung Cassiodor's er-

---

[1]) Clem. Alex. l. II. c. 4. Pædag.: „Uno ergo instrumento verbo solo pacifico nos utimur, quo Deum honoramus, non amplius veteri psalterio, et tuba, et tympano, et tibia, quibus mos erat iis qui in bello se exercebant, Deique metum contempserunt, et simul congregatis concionibus in choris uti, ut per ejusmodi modos solutus ac dejectus excitaretur animus.“

[2]) Eusebius: „Olim quidem, cum populi ex circumcisione per symbola et figuras Deum colerent, non incongruum erat, per psalteria et citharas hymnos Deo emittere, idque die Sabbati præstare, otium nempe solventes, et in hoc legem Sabbati transgredientes. Nos vero Judæum in abscondito servantes secundum illud Apostoli dictum: Non enim qui in manifesto Judæus est etc. vivente psalterio, et cithara animata, spiritualibusque canticis hymnum effundimus.“ Tom. I. edit. Montfauc. p. 608.

[3]) Chrysostomus: „Cecinit aliquando David in psalmis; et nos una cum David hodie: ille citharam habuit ex inanimatis nervis; Ecclesia citharam habet ex animatis nervis intentam. Linguæ nostræ nervi citharæ sunt, diversum quidem sonum, sed concordem pietatem emittentes: nam et fœ-

hellet, war im 6. Jahrhundert jedenfalls das Flötenspiel dem christlichen Cultus fremd.[1]) Daß man übrigens den Gebrauch musikalischer Instrumente bei der Privatandacht nicht für verwerflich hielt, erhellet schon aus den oben (§ 58) angeführten Worten des heil. Basilius und des A. Prudentius, ebenso aus einer Bemerkung des Clemens von Alexandrien.[2])

Um so nachdrücklicher haben die Kirchenväter ihre Stimme erhoben gegen eine aus dem Heidenthum entlehnte Sitte, die im vierten Jahrhunderte hin und wieder einzuschleichen begann, nämlich gegen die Sitte, an Festtagen, insbesondere an den Gedächtnißtagen der Martyrer, Tänze unter Begleitung von Musik und Gesang einzuführen. Solche Tänze scheinen besonders im Morgenlande häufig vorgekommen zu sein, wie wir aus den strafenden Worten des heil. Basilius entnehmen[3]); und dem heil. Athanasius soll diese Unsitte, wie Theodoret berichtet, manche Kämpfe und Verdrießlichkeiten bereitet haben. Aber auch in der lateinischen Kirche muß dieser Mißbrauch bisweilen stattgefunden haben, da sich der heil.

---

minæ, et viri, et senes, et juvenes discernuntur quidem secundum ætatem; non discernuntur tamen secundum rationem modulationis hymnorum.“ (in Psalm 145.) An einer andern Stelle: „Illa autem instrumenta tunc illis permissa fuerant, et propter eorum imbecillitatem, et quod eos in charitate, et concordia contemperarent, et mentem eorum excitarent, ut lubenter facerent, quæ eis erant utilia: et quod per talem animi delectationem vellet eos ad majus studium revocare.“ (in ps. 41. n. 2.)

[1]) Cassidor bezeugt, daß das Flötenspiel zu seiner Zeit (6. Jahrh.) bei der Feier der h. Mysterien nicht üblich war: „Sonus et modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra inhilominus ætate discessit.“ Tom. II. op. p. 312.

[2]) Clemens Alexander: „Hæc est gratiosa, ac jucunda nostra comessatio. Et si ad lyram vel citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio (κ᾽ἀν πρὸς κιϑάραν ᾽εϑελήσῃς ᾽ἡ λύραν ᾽ἀδειν τε κὰι ψάλλειν μῶμος ὀυκ ἔστιν.) Lib. II. c. 4. Pædag.

[3]) Basilius: „Servitutis Christi excusso jugo, velamentis honestatis a capite rejectis, contemto Deo, spretis ipsius Angelis, virilem omnem aspectum citra pudorem ferentes, comas agitantes, trahentes tunicas, ac pedibus simul ludentes, lascivienti oculo, effuso risu, ad saltandum quasi quodam furore concitæ, omnem juvenum libidinem in seipsis provocantes, in Martyrum basilicis pro mœnibus civitatis choros constituentes, loca sancta officinam obscœnitatis suæ effecere. Cantilenis meretriciis ut ærem conspurcarunt, ita terram tripudiis pulsatam pedibus immundis fœdarunt etc.“ (Hom. 14. in ebriosos.)

Augustinus und ebenso Gaudentius veranlaßt sahen, dagegen zu eifern.[1]) Der letztere will solche Tänze nicht nur von den gottesdienstlichen Versammlungen, sondern auch von den Wohnungen der Christen ferne gehalten wissen.[2])

Auch im 8. und 9. Jahrhundert war die Instrumentalmusik bei der gottesdienstlichen Feier nicht üblich; die Synode von Cloveshofen (747) erließ sogar eine Verordnung, daß die Lautenschläger und Harfenspieler von den Klöstern ferne zu halten seien.[3]) Ebenso verwirft Amalarius die Mitwirkung musikalischer Instrumente beim heiligen Cultus und erklärt den Gesang für die würdigste Musik im Hause Gottes.[4]) Daß hingegen für den Privatgebrauch die Pflege der Instrumentalmusik nicht verboten war, erhellet aus einem Schreiben des Cuthbert, Schülers von B. Beda, an den Erzbischof Lullus zu Mainz, Nachfolger des heil. Bonifacius, worin er diesen ersucht, ihm einen Citherspieler zu schicken.[5]) Ueberhaupt fand die Instrumentalmusik schon damals in den Klöstern, namentlich in St. Gallen, reiche Pflege, und Tutilo gelangte hier als Saitenspieler zu hoher Berühmtheit.[6])

[1]) Augustinus: „Præstat arare vel fodere die dominica, quam choreas ducere. O mores! o tempora! quod officium psaltriarum, et impudicarum fuerat, canere videlicet ad lyram, ac psallere, nunc virginalis matronalisque pudor christianarum in laudibus ducit magistrosque ejus adhibent artis.“

[2]) Gaudentius Brixensis: „Ubi lyra sonat et tibia, ubi omnia postremo genera musicorum inter cymbala saltantium concrepant. Infelices illæ domus sunt, quæ nihil discrepant a theatris. Auferantur quæso, universa ista de medio. Sit domus christiani, ac baptizati hominis immunis a choro diaboli.“ (Serm. 8.)

[3]) Can. 20: „ut ex monasteriis citharistæ, aliique fidicines expellerentur.“

[4]) „Nostri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque citharam manibus neque cætera genera musicorum, sed corde. Quanto cor majus est corpore, tanto Deo devotius exhibetur, quod per cor fit, quam per corpus; ipsi cantores sunt tuba, ipsi psalterium, ipsi cithara, ipsi tympanum, ipsi chorus, ipsi chordæ, ipsi organum, ipsi cymbala.“ (Lib. III. de off. c. 3.)

[5]) „Delectat me quoque citharistam habere, qui possit citharisare quam nos appellamus rotæ, quia citharam habeo, et artificem non habeo. Si grave non sit, et istum quoque meæ dispositioni mitte. Obsecro, ut hanc meam rogationem ne despicias, et risioni non deputes.“

[6]) „Tutilo musicus, sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum præ omnibus (nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato, fidibus edocuit) nuncius procul et prope solers.“ (Ekkehardus, in libr. de casibus monast. S. Galli c. 2.)

Auch im Mittelalter war die Mitwirkung musikalischer Instrumente, mit Ausnahme der Orgel, bei der gottesdienstlichen Feier nicht gebräuchlich; wenigstens spricht sich Thomas von Aquin dahin aus, die Kirche wolle keine Instrumente beiziehen, um nicht die jüdische Sitte nachzuahmen. „Instrumenta musica, sicut citharas, et psalteria non assumit ecclesia in divinas laudes, ne videatur judaizare“ (2. 2. quæst. 91. art. 2). An einer andern Stelle bemerkt derselbe, die Instrumentalmusik sei für den christlichen Cultus zu materiell und sinnlich; Jehova habe sie dem israelitischen Volke nur deßhalb zugestanden, weil es noch roh und sinnlich gewesen.[1]) Auch der heil. Bernhard erwähnt nur des Gesanges, wo er vom Lobe und Preise Gottes redet.[2]) Selbst im 16. Jahrhundert scheint die Instrumentalmusik etwas Seltenes in der Kirche gewesen zu sein, denn der heil. Boromäus ließ auf einer Synode zu Mailand die Verordnung ergehen, daß nur die Orgel den Gesang begleiten solle, die Flöte aber und sonstige Blasinstrumente auszuschließen seien: „Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua, et reliqua musica instrumenta excludantur.“[3]) In derselben Weise sprechen sich auch Bellarmin und der Kardinal Cajetan aus[4]), und der letztere nimmt keinen Anstand, die Zulassung weltlicher In-

---

[1]) „Hujusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur bona dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum: tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per hujusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas: tum etiam, quia hujusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant.“ (Thom. Aquinas q. 91. art. 2. ad obj. 5.)

[2]) „Bonum est semper orare Deum mente; bonum est, etiam cum sono vocis, et hymnis, et psalmis, et canticis spiritualibus glorificare Deum. Sicut orationibus juvamur, ita psalmorum modulationibus delectamur. Usus cantandi consolatur tristia corda. Cantus in ecclesia mentes hominum lætificat, fastidiosos oblectat, pigros sollicitat, peccatores ad lamenta invitat; nam quamvis dura sint corda sæcularium hominum, statim ut dulcedinem psalmorum audierint, ad amorem pietatis convertuntur. Sunt multi, qui suavitate psalmorum compuncti peccata sua lugent.“ (Tom. II. op. p. 867.)

[3]) T. XV. Conc. ed. Labb. p. 296.

[4]) Nachdem Bellarmin sich über den Kirchengesang im Allgemeinen ausgesprochen, schließt er mit folgenden Worten: „Ex quibus omnibus illud efficitur, ut organa propter infirmos in ecclesiis retinenda sunt, ita non facile alia instrumenta esse introducenda.“ (Lib. I. de bon. op. c. 17.)

strumentalmusik beim heiligen Cultus für eine schwere Sünde und für Gotteslästerung zu erklären.[1]) „A gravissimo peccato, et forte mortali sacrilegii non excusatur, qui ex intentione inter divina instrumentorum usu immiscet talia mundana, quæ si verbis exprimeret ibidem, nullus excusaret a mortali“ (de orat. et horis can. c. 17. n. 32. 33.). Mehrere religiöse Congregationen haben die Zulassung der Instrumentalmusik und des figurirten Gesanges in der Kirche ausdrücklich verboten, insbesondere die Camaldulenser.[2]) Nach dem Zeugnisse des gelehrten Fürstabts Gerbert in St. Blasien haben auch die Benediktiner, mit Ausnahme der Klöster in Deutschland, die Instrumentalmusik von ihren Kirchen ferne gehalten.[3])

Erst im 17. und 18. Jahrhundert, wo die Figuralmusik in den Oratorien- und Opernstyl überging, fand die Instrumentalmusik und der figurirte Gesang mehr und mehr Aufnahme in den Kirchen, namentlich in den Kathedralen und in reichen Stiftern und Klöstern. Aber auch in lutherischen Kirchen fand die Figural- und Instru-

---

[1]) Cajetan bemerkt in seinem Commentar über Thomas Aquin, 2. 2. q. 91.: „Tanto magis excludenda sunt (scil. instrumenta musica) quanto divina disciplina interior excellentior est omnibus disciplinis humanis, hujusmodi instrumenta repellentibus. Et licet per se loquendo, hoc verum sit; potest tamen per accidens tolerari jam extensa consuetudo organorum propter nimiam elongationem hominum a divino cultu, ut vel sic allecti divinis intersint.“

[2]) Constitutiones Congreg. Camaldul. c. 19. De disciplina psallendi sic statuunt: „Quo ad cantum figuratum, seu musicalem Patres volunt, omnino esse interdictum, non solum in choris nostrarum ecclesiarum, ita ut nullo pacto permittatur; sed etiam in omnibus locis, ubi adsint sæculares cujusvis conditionis, et gradus: et consequenter, uti nulli liceat pueros, vel alios, præter nostri Ordinis artem musicam docere. Nolunt præterea, ut in monasteriis nostris haberi possint instrumenta quæcumque musicalia, præter organa et iis similia, vel eis deservientia. Vetant itaque laudos, citharas, liras, et id genus reliqua; permittunt vero, quos dicunt monochordos, graves cymbalos, et hujusmodi, quæ minus dedecent religiosum virum.“ (Holst. Cod. Reg. Tom. II. pag. 227.)

[3]) „Constat, complures esse ordines religiosos ac monasticos, qui præter cantum planum omnem aliam musicam a suo instituto alienam esse ducunt. Operæ igitur pretium est, subjicere hic ex Holstenii codicis regularum editione novissima statuta quædam nonnullarum congregationum quæ utuntur regula S. Benedicti, apud quas, excepta Germania, vix reperias, quæ musicam admittant in ecclesia.“ (Gerbert Tom. II. pag. 214.)

mentalmusik hin und wieder Eingang, insbesondere in Dänemark, Schweden und Norwegen, wie aus einem Schreiben des dänischen Hofkapellmeisters Scheiben an den Fürstabt Gerbert in St. Blasien zu ersehen ist, worin es unter anderm heißt: „In Dänemark, Norwegen und Schweden ist der Choralgesang bei dem Gottesdienste eben so beschaffen, wie in Deutschland in den lutherischen Kirchen. In großen Städten, auch in vielen kleinern, vornehmlich in Dänemark, in den Dorfkirchen nur selten, wird dieser Gesang mit der Orgel begleitet. Unter dem Choralgesang verstehe ich hier die bei den Protestanten gebräuchlichen geistlichen Lieder, die in einem jeden Lande in der ihm eigenen Landessprache von der Gemeinde unter Begleitung der Orgel, wenn eine in der Kirche vorhanden ist, gesungen werden. Allein in Norwegen sind in vielen Städten so wenig als auf dem Lande, in Schweden aber kaum in den Hauptstädten Orgeln anzutreffen. Das Vorsingen vor dem Altare und die Responsorien finden nur bei feierlichen Handlungen, an hohen Festtagen, wie auch bei der Consecrirung der Hostie und des Weines vor der Austheilung des heil. Abendmahles, ingleichen bei der gewöhnlichen Collecte und dem Segen statt, so wie dergleichen auch in Deutschland gebräuchlich ist. Eigentliche Kirchen- oder Figuralmusik findet man nur in großen oder in den Hauptstädten, selten in den kleinen, wiewohl in Norwegen und in Schweden kaum in den Hauptstädten. Der Cantor, dem als Musikdirektor das Amt, die Kirchenmusik zu bestellen, aufgetragen wird, besorgt mit seinem Sängerchore und den dazu bestellten Musikanten die Kirchenmusik alle Sonntage, doch von einer Kirche zur andern wechselweise, daß also nur in einer Kirche Musik ist, so wie sie die eingeführte Ordnung trifft. Doch in kleinen Städten, wo Kirchenmusik sein kann, hört man nur an Festtagen Kirchenmusik" (ita mense Augusto hujus anni 1774. A. Scheibe Hafnia ad me scripsit).[1])

Alles zusammengenommen ergibt sich, daß die Figural- und Instrumentalmusik sowohl dem Urtheile der erleuchtetsten Gottesmänner, wie der Praxis der alten Kirche und dem Geiste der christlichen Gottesverehrung widerstreitet. Es dürfte daher diese Musik-

---

[1]) Gerbert, de cantu et musica sacra. Tom. II. pag. 364.

gattung wenigstens in der Weise zu beschränken sein, wie dieß bereits vor fünfhundert Jahren von Papst Johann XXII. geschehen, der die Verordnung ergehen ließ, daß man den figurirten Gesang nur an einzelnen Festen zulassen solle: „Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis præcipue, sive solemnibus in missis et præfatis divinis officiis aliqæ consonantiæ, puta octavæ, quintæ, quartæ et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur etc.“ Hiebei wäre aber wohl darüber zu wachen, daß nur würdige, im Geiste des alten Kirchenstyls verfaßte Compositionen, z. B. von Palestrina, Scarlatti, Lotti u. a. m. zur Aufführung kommen. Dieß würde freilich einer vollständigen Beseitigung unserer heutigen Figural- und Instrumentalmusik so ziemlich gleich kommen, da alle figurirten Messen mit Instrumentalbegleitung, wie sie gewöhnlich producirt werden, mehr oder weniger den Geist des Concert- und Opernstyls athmen, jedenfalls nicht aus frommer Begeisterung hervorgegangen, vielmehr nur auf den Effekt berechnet sind.

§ 83.

Die Orgel, ihre Erfindung und weitere Ausbildung.

Unter den musikalischen Instrumenten, welche zur Begleitung des Chorals und des harmonischen Gesanges in der Kirche zur Anwendung kommen, nimmt die Orgel den ersten Rang ein. Was im Alten Bunde die Harfe war, ist im Christenthume die Orgel, dieses majestätische Tonwerkzeug, das die großen Harmonien der Schöpfung und die erhabenen Ideen des Christenthums am kräftigsten in Tönen wiedergibt. Wie der gothische Dom das verkörperte Ideal eines katholischen Gotteshauses darstellt, so ist die Orgel das dem katholischen Cultus am vollkommensten entsprechende, unsere heiligen Gesänge in würdigster Weise begleitende Tonwerkzeug. In der That, die Orgel mit ihren ernsten, feierlichen und gewaltigen Accorden stimmt am besten zur Würde und Erhabenheit der christlichen Gottesverehrung; sie ist am vortrefflichsten geeignet, die Ehrfurcht vor der Majestät des Unendlichen zu erregen, das Gemüth mit heiligem Schauer zu erfüllen, die Sehnsucht nach der ewigen Heimath zu erwecken und zu tiefem Bußernste zu erschüttern. Dem

christlichen Geiste war es daher vorbehalten, dieses mächtig ergreifende Instrument in seinen wunderbaren Tönen zu schaffen, denn die Orgel in ihrer heutigen Vollendung und Anwendung ist durchaus eine Schöpfung der christlichen Kunst. Zwar finden wir Spuren ihres Ursprungs im Orient, vielleicht sogar in vorchristlichen Zeiten; aber was sich dort vorfindet und einige Aehnlichkeit mit ihr hat, reicht so wenig an das hinan, was die Orgel im Christenthume geworden ist, daß es nicht im entferntesten mit dieser verglichen werden kann. Erst nachdem die Orgel in den Dienst der Kirche trat, wurde sie durch fortgesetzte Verbesserung und Erweiterung zu diesem gewaltigen Tonwerkzeug herangebildet.

Die ersten Spuren musikalischer Instrumente, die einige Aehnlichkeit mit der Orgel gehabt zu haben scheinen, treffen wir zu Anfang des dritten Jahrhunderts im Orient, und zwar gab es dort Wasserorgeln, „organa hydraulica", die von heißem Wasser in Bewegung gesetzt wurden, und Windorgeln, „organa pneumatica". Der ersteren geschieht schon bei Vitruv und Athenäus Erwähnung; auch Tertullian spricht von einer Wasserorgel und schreibt ihre Erfindung dem Mathematiker Archimedes zu.[1]) Der heil. Augustinus nennt unter andern musikalischen Instrumenten auch die Windorgel (organum follibus inflatum).[2]) Was für Tonwerkzeuge aber diese organa hydraulica und pneumatica waren, ist ungewiß, da aus den Worten des heil. Augustinus erhellet, daß man damals jedes musikalische Instrument „organum" genannt hat. Die erste nähere Beschreibung einer Windorgel gibt uns Cassiodor (6. Jahrh.). Wir ersehen hieraus, daß die Orgel damals schon eine der unsrigen ähnliche Einrichtung hatte.[3]) Papst Vitallian soll

[1]) „Specta (sunt verba Tertulliani) potentissimam Archimedis manificentiam, hydraulicum organum voco, tot partes, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tubarum, et una moles erant omnia. Spiritus ille, qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantia quidem solidus, opera divisus." (L. de anima c. 14.)

[2]) „Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur quod grande est, et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur, qui cantat, organum dicitur." (in psal. LVI. n. 16.)

[3]) „Organum itaque (sagt Cassiodor) est quasi turris quædam diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur; et ut eam mo-

zuerst die Orgel für den kirchlichen Gebrauch bestimmt haben, und zwar beiläufig im Jahre 660.[1]) Wenn man jedoch dem Berichte des P. Thomasin Glauben schenken darf, so befand sich schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts eine Orgel in der Notre-Dame-Kirche zu Paris; er meldet nämlich, der Bischof Fortunatus habe in seiner Beschreibung jener Kirche auch der Orgel Erwähnung gethan.[2]) Nach Mabillon's Bericht kam aber die erste Orgel im Jahre 757 nach Gallien, und zwar als Geschenk des Kaisers Constantin Copronymus V. an den Frankenkönig Pipin.[3]) Eginhard erzählt, es sei im Jahr 826 ein gewisser Presbyter Georgius aus Venedig nach Aachen zu Ludwig dem Frommen gekommen und habe sich ihm als Orgelbauer angeboten, worauf der Kaiser ihn mit Anfertigung einer solchen beauftragt habe.[4]) Von dieser Orgel gibt Ermoldus Nigellus in seiner Biographie Ludwig's (lib. IV.) folgende poetische Beschreibung:

Organa quin etiam, quæ numquam Francia credit,
Unde pelasga tument regna superba nimis;
Et quis te solis, Cæsar, superasse putabat
Constantinopolis, nunc Aquis aula tenet.
Fors erit indicium, quod Francis colla remittant,
Cum sibi præcipuum tollitur inde decus.

---

dulatio decora componat, linquis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam.“ (in psal. CL. Tom. II. edit. Maur. pag. 477.)

[1]) Balläus sagt hierüber: „Vitallianus patria Signinus vel Campanus, insignis musicus, cantum in templis circa an. Dom. 660, et organa per consonantias humanis vocibus adhibuit, juxta istud Baptistæ Mantuani:
Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quæ festis resonant ad sacra diebus.

[2]) „Fortunat faisant la description de l'Eglise, et du Clergé de Notre Dame de Paris sous le Pontificat de St. Germain Eveque de Paris, n'a pas oublié les orgues, les flutes, les trompetes, et les autres instruments, qui accompagnoient le chant de pseaumes.“ (Thom. in tractatu de Officio div. P. I. c. 25. § 4.)

[3]) Mabillon. Præfat. I. in sæcul. III. Ord. S. Benedicti, n. 105; ferner: Annal. Benedict. ad an. 757.

[4]) „Qui (Georgius Venetus) de patria sua ad imperatorem venit, et in Aquensi palatio organum, quod Græce hydraulica vocatur, mirifica arte composuit.“ (Eginard, de transl. S. S. M. M. Marcellini et Petri.)

Walafried Strabo hingegen versetzt diese Orgel in die Basilika zu Aachen und beschreibt sie in ziemlich überschwänglicher Weise also:

At alia de parte nitens fulgore corusco
Auratus discurrit eques, comitante pedestri
Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulsant.
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Cœpit, ut una suis decedens sensibus, ipsam
Fœmina perdiderit vocum dulcedine vitam.
Cedant magna tui superest figmenta colossi
Roma, velit Cæsar magnus, migrabit ad arces
Francorum, quodcumque miser conflaverit orbis.
En queis præcipue jactabat Græcia sese
Organa Rex magnus non inter maxima ponit.[1])

Daß die Orgeln im neunten Jahrhunderte nicht nur in Deutschland bekannt waren, sondern hier auch trefflich fabrizirt wurden, erhellet aus einem Schreiben des Papstes Johannes VIII. an den Bischof Hanno in Freisingen, worin er diesen ersucht, ihm einen tüchtigen Orgelbauer zu schicken, der die Orgel gehörig zu spielen und im Orgelspiel Unterricht zu ertheilen verstehe.[2]) — Wie in andern Zweigen der Kunst, so zeichneten sich auch im Orgelspiel und Orgelbau vor Allen die Klostergeistlichen aus; alle berühmten Werke, deren aus alter Zeit Erwähnung geschieht, wurden von Mönchen gefertigt. Wie aus obiger Beschreibung der Orgel in Aachen erhellet, war der Priester Johannes aus Venedig einer der tüchtigsten Orgelbauer jener Zeit (9. Jahrh.); zu Ausgang des 10. Jahrhunderts gelangte der Abt Sigo als Orgelbauer zu hohem Ruf.[3])

Die Fuldaer Annalen (ad. an. 828) melden hierüber: „Georgius quidam Presbyter de Venetia cum Baldrico comite Foroiuliense veniens, organum hydraulicum Aquisgrani fecit.“

[1]) Mabillon: Præfat. in sæc. III. Ord. S. Bened.

[2]) „Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicæ disciplinæ nobis aut deferas, aut cum eisdem redditibus mittas.“

[3]) Mabillon erwähnt dieses Abtes und theilt aus Adelmann's rhythm. alphab. folgende Verse mit:

Caritate Sigo noster plenus atque gratia,
Multa præbens ore, manu, advenis solatia
Singularis organali regnabat in musica.
(Anaclet. edit. nov. in fol. p. 382. Tom. IV.)

Noch im fünfzehnten Jahrhundert waren es hauptsächlich Mönche, die den Orgelbau und das Orgelspiel als besondere Kunst betrieben. Unter andern stand hierin ein gewisser Conrad Sittinger im Kloster St. Blasien in hohem Ruf, der zwei zu ihrer Zeit berühmte Werke fabrizirte, eines für die Kirche in St. Trutpert und ein anderes für St. Blasien.[1]) Und Leibnitz nennt einen gewissen Franziskanermönch, Arnold Salminmaker, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine ausgezeichnete Orgel in Braunschweig verfertigt habe.[2])

Die Orgel war indessen vor dem 15. Jahrhundert noch so mangelhaft, daß ein fertiges Spiel darauf unmöglich war. Die Orgeltasten waren nämlich mehrere Zoll breit, sehr dick, und so schwer niederzudrücken, daß man sich gewöhnlich der ganzen Hand dazu bediente; wegen dieser Gewalt, die man beim Orgelspiel anwenden mußte, entstand auch der Kunstausdruck „organa pulsare". Es ließ sich daher nicht wohl mehr als eine Taste spielen; auch konnte ein Wechsel der Töne in Bezug auf Stärke und Schwäche nicht bewirkt werden, da die Stimmzüge noch nicht erfunden waren. Der Umfang der damaligen Orgel erstreckte sich nur auf 2½ Oktaven, die chromatischen oder Zwischentöne mit den ihnen entsprechenden kurzen Tasten wurden erst im 15. Jahrhundert beigefügt.

---

[1]) In einer Chronik des Klosters St. Blasien, vom Abt Caspar II. geschrieben, heißt es: „Under Im (Abt Eberhard von Reischach, 1482), ist gesin ainer des Convents, hat gehaissen Conradus Sittinger. Der ist so künstlich gewesen, das er für sich selbs ain Orglen gemacht hat, die hat gehapt 12 belg, ist heruffen gestanden in dem Münster bey dem hinderen gewelb, ist ausgemacht worden a. 1488, wiewol vor in dem Chor auch ain ziemlich werkh gestanden ist mit 5 belgen, wer das gemacht hat, kann man nit wüssen, und sind beid bliben, bis auf den bauren krieg, da sind sie mit einander zu grund gangen.

[2]) Bei Leibnitz finden sich über diesen Franziskanermönch folgende Verse:

Post ter quingentos, sed ternos de me bis annos,
Tempore doniflui nos redimentis heri,
Condidit Arnoldus Salminmaker ecce peritus
Organa, dulciloquum dantia rite sonum.
Quem toga Francisci decorans et casula Christi
Vere fructiferam monstrat adire viam.
Gloria debetur Domino, de hinc gratia detur
Nobis laudisonus provenit unde status. (Tom. III. p. 677.)

Bei dieser ihrer Mangelhaftigkeit konnte die Orgel nicht in so ausgedehnter Weise beim Gottesdienst zur Anwendung kommen, wie heute; man gebrauchte sie vor dem 14. Jahrhundert nicht zur Begleitung des Kirchengesanges; es wurde vielmehr ohne Orgelbegleitung gesungen, und die Orgel beschränkte sich auf Zwischenspiele, wobei der Organist entweder die gesungene Strophe wiederholte, oder nach dem Absingen eines Absatzes die Melodie des folgenden spielte. Nach Beendigung dieses Zwischenspiels fuhr der Chor mit der weiter folgenden Strophe fort und überging dasjenige, was die Orgel gespielt hatte. Erst im 14. Jahrhundert wurde das Orgelspiel auch auf die Begleitung des Gesanges ausgedehnt; diese Begleitung bestand aber nur darin, daß der Organist Ton für Ton der Melodie folgte; mehrstimmige Begleitung fehlte noch. Als sodann im 15. Jahrhundert die Orgel wesentliche Verbesserungen erhielt, und außer der Quinte auch noch die Oktave, Quarte und Terze hinzukam, trat auch mehrstimmige Begleitung ein; und die Organisten begnügten sich jetzt nicht mehr mit bloßer Wiederholung des Gesungenen oder mit Weiterführung der begonnenen Strophe, sondern fingen an, selbstständige Weisen zu spielen. Hiemit schlich sich aber allmählig auch mancher Mißbrauch ein; man hielt sich nämlich nicht immer in den gebührenden Schranken, sondern spielte oft willkürlich nach der Epistel, dem Offertorium, der Communion und während der Wandlung, so daß nicht nur einzelne Theile, sondern ganze Gesänge während der heil. Messe übergangen wurden. Dieser Mißbrauch nahm so überhand, daß mehrere Kirchenversammlungen sich veranlaßt sahen, dagegen einzuschreiten, und eine Beschränkung des Zwischenspiels der Orgel zu verordnen. Insbesondere sprach sich der Kirchenrath zu Trient gegen die Ausschweifungen des Orgelspiels aus (Sess. XX.), und gestützt hierauf eine im Jahr 1567 abgehaltene Diözesansynode zu Konstanz.[1]) Ebenso erklärt eine in

---

[1]) Organorum usum in Missis sic servari statuit sancta synodus, uti a Concilio Tridentino mandatum est, id est, ne modulatione lascivas cantiones imitentur. Cæterum quæ in choro cani debent ad instructionem, ea canantur voce, ut intelligantur mente; non autem organis, quæ sic ædificare nequent, ut viva vox, piæ mentis interpres et nuncia. Tamen ad organatum cultus divini liceat his modulis organicis uti in Prosis, Offertorio, Sanctus, et Agnus.“ (Conc. Germ. Tom. VII. p. 103.)

demselben Jahre abgehaltene Diözesansynode in Augsburg es für unerlaubt, „die heiligen Gesänge, als da sind: das Gloria, die Präfation, das Sanctus und Agnus Dei, zu unterbrechen, oder durch andere Gesänge und Tonweisen ihre völlige Verständlichkeit zu hindern".[1])

Deßgleichen verordnete der heil. Borromäus auf dem Concil zu Mailand, daß, wenn auch die Orgel den Gesang begleite, doch die einzelnen Strophen der betreffenden Hymnen und Lieder vom Chor deutlich gesungen werden sollten.[2]) Andere Kirchenversammlungen, z. B. die im Jahr 1549 zu Trier, und eine im Jahr 1550 zu Köln abgehaltene, verordneten, daß die Orgel von der Wandlung bis zum Agnus Dei schweigen solle, und die Kirchenvisitatoren werden aufgefordert, hierüber zu wachen.[3]) Eine Synode zu Röremond geht noch weiter und verbietet das Orgelspiel sogar beim Kyrie eleison und beim Sanctus.[4]) Vor beiläufig 200 Jahren wurde der Gebrauch der Orgel beim Gottesdienste ohngefähr in der Weise festgesetzt, wie er noch heute statt-

---

[1]) „Organorum usus multis in locis est immodicus, atque corrigendus, ne sacras preces, et audientium pietatem impediat lasciva modulatio, neve musica intempestiva, quæ neque simplex neque gravis videatur, turpes vel profanas cantiones referens, effeminatos potius demulceat, quam pios animos pascat. Nec decet sacros hymnos, uti sunt: Gloria in excelsis, Præfatio, Sanctus, Agnus abrumpi, vel aliis canticis aut modulationibus impediri, quominus integre exaudientur."

[2]) „Etsi in hymnis et canticis suis vicibus organo canatur, omnes tamen eorum versiculi in choro distincte pronuncientur." (Concil. Mediol. I. P. II. n. 51.)

[3]) „Num organa quid sæculare resonent, seu aliud quam cantum ecclesiasticum, et sileant ne ab Elevatione Eucharistiæ usque ad Agnus Dei, quo interea ab omnibus sub alto silentio devota Dominicæ passionis et redemtionis nostræ memoria recolatur," (Tom. VI. Conc. Germ. p. 600.)

[4]) „Mandamus igitur, ne quis organista, cantor, aut ludimagister in posterum audeat abbreviare, nedum abrumpere epistolam, præfationem aut orationem Dominicam. Sileant etiam organa ad Kyrie eleison ad symbolum, et ad illud trisagion Sanctus, quod ante consecrationem est absolvendum, sicuti et cætera cantorum vocibus tota non decurtata, sunt reverentia, qua fieri potest maxima, decantanda. Quod si quis immorigerum se præbeat, puniatur archipresbyteri arbitrio. Licebit autem sub S. Elevatione, ut a toto choro canatur, O Salutaris hostia, sive Ave verum, non vero amplius, Da pacem Domine." (Tom. VIII. Conc. Germ.)

findet. Das Alleinspielen derselben wurde als Einleitung zum Hochamt, nach der Epistel, während der Wandlung und am Schlusse der Messe gestattet; auch sollte die Orgel das Gloria, Credo, die Präfation und das Pater Noster begleiten. In Betreff der letzteren Gesänge wurde schon in dem Reformationsdecret der Augsburger Reichsversammlung (1550) den Geistlichen anempfohlen, dieselben vollständig zu singen. „Et præstiterit symbolum totum cani, similiter Præfationem, et orationem Dominicam, quam partem relinqui organis, sicut magno abusu alicubi consuetum est fieri.“ Tom. VI. Conc. Germ. p. 756.

§. 84.

Ausschweifungen im Orgelspiel, Anforderungen an die Organisten.

Da der Kirchengesang zum Lobe und Preise Gottes, sowie zur religiösen Erhebung der Gläubigen bestimmt ist, so versteht es sich von selbst, daß auch die Orgel diese Aufgabe sich zu stellen und in entsprechender Weise an der öffentlichen Erbauung Theil zu nehmen hat. Das Orgelspiel muß demnach den Charakter der Einfachheit, Würde und Hoheit bewahren, wie er im Gregorianischen Choral und den altchristlichen Hymnen sich ausprägt. Hierauf weist auch das eigenthümliche Wesen dieses erhabenen Tonwerkzeugs hin: Die Orgel mit ihren feierlich ernsten, majestätischen Tönen verträgt sich nicht mit Tändelei und Ziererei, mit weichlichem, weltlichem Spiel; ihr geziemen nur einfache, ernste, gemessene Intonationen. Leider wurde dieß von den Organisten häufig übersehen; je mehr die Orgel vervollkommnet wurde und in je ausgedehnterer Weise sie beim Gottesdienste zur Anwendung kam, desto mehr vergaß sie ihrer wahren Bestimmung und wich immer mehr von der ihr eigenthümlichen Würde ab. Die Einen, verleitet durch Eitelkeit und Gefallsucht, dachten nur daran, ihre Kunstfertigkeit zu produziren, und gefielen sich in geräuschvollem, spectakelhaftem Spiel, die Andern erlaubten sich allerlei Ausschweifungen beim Spiel, trugen unheilige Weisen vor und suchten durch weltliche, tändelnde Melodien verweichlichten Gemüthern zu schmeicheln. Daß sich diese Mißbräuche schon im fünfzehnten Jahrhundert eingeschlichen hatten, erhellt aus den vielen Klagen, die schon damals gegen unziemliche Orgelbegleitung erhoben wurden.

Die Kirche sah sich daher veranlaßt, diesem ungebührlichen Treiben, das zu der Umgebung des heiligen Orts einen so grellen Contrast bildet, durch besondere Verordnungen entgegenzutreten. Vornehmlich erklärte sich der Kirchenrath zu Trient „gegen das Einmischen leichfertiger, unreiner Tonstücke, welche dem heiligen Zwecke, nämlich die Herzen zu Gott zu erheben, entgegen sind". Insbesondere verordnete er Sess. 22. de Reform.: „Jene Musik, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder Unreines beigemischt wird, sollen die Bischöfe von der Kirche zurückweisen, damit das Haus Gottes wahrhaft als ein Bethaus erscheine." Nach dem Vorgange des Trienter Concils verordnete eine kirchliche Versammlung zu Augsburg (1567) folgendes: „Der Gebrauch der Orgel ist an vielen Orten unmäßig und daher zu bessern, damit nicht ein ausschweifendes Spiel die heiligen Gebete und die Andacht der Zuhörer störe, und damit nicht eine unpassende Musik, welche schändliche und unheilige Weisen darbietet, und weder einfach noch würdevoll ist, den Verweichlichten eher schmeichle, als die Andächtigen erbaue." Trotz diesen und ähnlichen Verordnungen hielten sich die Organisten doch nicht immer innerhalb der Grenzen, welche ihnen das Heiligthum in seinem Dienste anweist. Deßhalb wurden im 16. und 17. Jahrhundert noch mehrere kirchliche Vorschriften in Betreff des Orgelspiels erlassen. Ja, in manchen Diözesen hielten es die Bischöfe, um dem eingerissenen Unfug zu steuern, für angemessen, die Organisten vor Antritt ihres Amtes förmlich in Eid und Pflicht zu nehmen; unter andern ersieht man aus einem alten Ritual der Diözese Trier, daß die Organisten vor dem Altare, Angesichts der versammelten Gemeinde, den Eid leisten mußten, „daß sie die ihnen anvertraute Orgel fleißig bewahren, davon nichts muthwilliger Weise verderben lassen, keine andere als von der Kirche gutgeheißene Melodien darauf spielen, auch ihren Seelsorgern und deren Obern in allen dieses ihr Amt betreffenden Dingen gehorsam und unterthänig sein wollen." Wenn gleich diese Vorschrift nicht alle Organisten bestimmte, bei ihrem Spiel bescheiden Maaß zu halten, so trug sie doch dazu bei, ihnen eine höhere Vorstellung von der Wichtigkeit ihres Berufs zu geben. Es wäre daher nicht so ganz überflüssig, die Vorschrift dieser Eidesleistung zu erneuern, oder wenigstens allen Ernstes auf Läuterung des Orgelspiels hin-

zuwirken; denn mehr als je liegt heute das Orgelspiel im Argen, entweder aus Unverstand und mangelhafter Bildung, oder wegen Mangel an religiösem Gefühl und kirchlichem Sinne auf Seiten der Organisten, von denen Manche nicht die leiseste Ahnung von der ernsten und würdigen Orgelweise haben. Insbesondere zeigt sich die Verkehrtheit der Organisten an ihren Zwischenspielen nach der Wandlung und in der Art und Weise die Präfation zu begleiten; während gründliche Kenner in einfacher, bescheidener Weise der Choral-Melodie folgen und voranschreiten, kümmern sich die Andern um den ganzen Choral gar nichts, mischen vielmehr die fadesten, schalsten Phantasiestücke ein, übertönen den Gesang des Priesters und tändeln und trillern um die ernsten Töne des Chorals herum, als wollten sie ihn persifliren. Und denkt man erst an ihre Zwischenspiele während der Wandlung, wo es sich nicht selten ereignet, daß man Arien aus bekannten Opern, z. B. aus Oberon, Zampa u. dgl., zu hören bekommt! — Wahrlich in diesem Punkt thut eine gründliche Reform der Schulseminarien dringend Noth.

Die Orgel (von Herder).

O sagt mir an, wer diesen Wunderbau
Voll Stimmen alles Lebenden erfand?
Den Tempel, der von Gottes Hauch beseelt,
Der tiefsten Wehmuth herzerschütternde
Gewalt mit diesem Klageflötenton
Und Jubel, Cymbeln- und Schalmeienklang
Mit Kriegstrompetenhall und mit dem Ruf
Der siegenden Posaune kühn verband?

Vom leichten Hirtenrohre stieg der Schall
Zum Paukendonner und der weckenden
Gerichtstrommet. Es stürzen Gräber! Horch,
Die Todten regen sich! —

Wie schwebet jetzt
Der Ton auf aller Schöpfung Fittigen
Erwartend. Und die Lüfte rauschen. Hört,
Jehovah kommt! Er kommt! Sein Donner ruft! —

In sanftanwehendem, beseeltem Ton
Der Menschenstimme spricht der Gütige

Anjetzt; das bange Herz antwortet ihm —
Bis alle Stimmen nun und Seelen sich
Zum Himmel heben, auf der Wolke ruh'n —
Ein Halleluja! — Betet, betet an!

Apoll erfand die Cither, Maya's Sohn
Bespannete die Lyra; Pan erfand
Die Flöte, wer war dieser mächt'ge Pan,
Der aller Schöpfung Athem hier vereint?

* * *

Cäcilia, die edle Römerin,
Verschmähete der weichen Saite Klang,
In ihrem Herzen betend: „Wäre mir
Gewährt, den Lobgesang zu hören, den
Die Knaben sangen in des Feuers Gluth,
Das Lied der Schöpfung!"

Da berührt ihr Ohr
Ein Engel, der ihr sichtbar oft erschien,
Der Betenden. Entzückend hörte sie
Das Lied der Schöpfung. Sterne, Sonn' und Mond
Und Licht und Finsterniß, und Tag und Nacht,
Die Jahreszeiten, Winde, Frost und Sturm,
Und Thau und Regen, Reif und Eis und Schnee,
Und Berg und Thal in ihrem Frühlingsschmuck,
Und Quellen, Ström' und Meere, Fels und Wald,
Und alle Vögel in den Lüften, was
Auf Erden Odem hat, lobpries den Herrn,
Den Heiligen, den Gütigen.

Sie sank
Anbetend nieder: „Würd', o Engel, mir
Ein Nachhall dieses Liedes!"

Eilig ging
Er hin zum Künstler, den Bezalaels
Geweihter Geist belebte, gab ihm Maß
Und Zahl in seine Hand. Es stieg ein Bau
Der Harmonien auf! Das Gloria
Der Engel tönt', einmüthig stimmete
Die Christenheit ihr hohes Credo an,
Der Seelen große Gottvereinigung.
Und als beim Sakrament das Heilige:
Er kommt! Gesegnet, der da kommt! erscholl,

Hernieder ließen sich die Seligen,
Und nahmen an der Andacht Opfer. Erd'
Und Himmel ward Ein Chor: den Bösewicht
Erschüttert an des Tempels Pforte schon
Die Tuba, die den Tag des Zorns erklang. —

Mit allen Christenherzen freute sich
Cäcilia, genießend was das Herz
Der Betenden verlanget, Einigung
Der Seel' und Herzen, Christvereinigung.

„Wie nenn' ich", sprach sie, „den vielarmigen Strom,
Der uns ergreift, und in das weite Meer
Der Ewigkeiten träget?" „Nenne", sprach
Der Engel, „es, was du dir wünschtest,"
„Organ des Geistes, der in allem schläft,
Der aller Völker Herzen reget, der
Anstimmen wird der ew'gen Schöpfung Lied,
Im reichsten Labyrinth die volleste
Vereinigung, der Andacht Organum."

§ 85.

Komponisten vom 15. und 16. Jahrhundert.
Palestrina, Giudetti u. a. m.

Vom 15. — 17. Jahrhundert trat in der Niederlande und in Italien eine Reihe bedeutender Tonkünstler hervor, die von religiösem Sinne erfüllt, die Kirchenmusik im Geiste des Gregorianischen Chorals auffaßten und das Kirchliche mit Genialität darstellten. Die Werke, die sie in verschiedenen Zweigen des Kirchengesangs schufen, gelten als klassische Muster der figurirten Kirchenmusik; wenn sie auch an Tiefe, Größe und Erhabenheit dem Gregorianischen Choral nachstehen, so weht in ihnen doch ein so tief religiöser Geist, wie ihn die Kirche nur immer wünschen kann. Die Reihe dieser großen Meister eröffnet der Niederländer Carpentras († 1485) und Josquin, Direktor der päpstlichen Kapelle. Das Stabat mater des Letztern ist tief empfunden und von mächtiger Wirkung, jedenfalls steht es höher als jenes von Pergolese[1]).

Unter allen aber ragt sowohl hinsichtlich der Reichhaltigkeit der Schöpfungen, als ihrer genialen Größe J. Pierluige hervor,

[1]) Wir folgen hier dem Urtheile eines sehr competenten Richters, Thibaut.

von seiner Vaterstadt Palestrina genannt (1529), Direktor der päpstlichen Kapelle. Dieser große Meister in den Kirchentonarten hat die figurirte Kirchenmusik wieder auf die Würde, Einfachheit und Erhabenheit des Gregorianischen Chorals zurückgeführt, weßhalb der reine Kirchenstyl nach ihm den Namen „Palestrinastyl“ erhielt. In allen Compositionen Palestrina's weht ein so tief religiöser Ernst, solche Innigkeit der Empfindung, eine so himmlische Ruhe und Seligkeit, solche Zartheit und Lieblichkeit, daß er mit Recht von einigen derselben sagen konnte, „er habe sie vorsingenden Engeln nachgesungen.“ Zu seinen besten Compositionen gehören die Lamentationen (Klaglieder des Propheten Jeremias), sein achtstimmiges Magnifikat, die Improperien (Vorwürfe, welche Christus dem ihm kreuzigenden Volke macht), in denen bei aller Einfachheit der Accorde und Combinationen eine wunderbare Kraft, Feierlichkeit und religiöse Anmuth herrscht. Wiseman sagt hierüber: „Wenn man diesen schönen und dennoch kühnen, vollen und dennoch zarten Gesang hört, mit den rührenden Modulationen, welche der päpstliche Sängerchor allein hervorzubringen vermag, so fühlt man sich von einer sanft frommen Melancholie und einer innigen Rührung ergriffen. Es ist dieß wahrhaft der Triumph der Natur über die Kunst und es war gewiß ein mächtiger Gedanke des Genius, durch die möglichst einfachsten Combinationen einen so wunderbaren Effect hervorbringen zu wollen.“ Palestrina's Meisterwerk ist aber die s. g. missa Papæ Marcelli, die auf den damaligen Papst so gewaltigen Eindruck machte, daß er von seinem Vorhaben, die figurirte Musik aus den Kirchen zu verbannen, wieder abging. Die Figural- und Instrumentalmusik hatte nämlich damals, besonders in der flamändischen Schule, einen so profanen Charakter angenommen, daß der Kirchenrath von Trient bestimmt wurde, die Reform der Kirchenmusik zum Gegenstand seiner Anordnungen zu machen; demgemäß setzte Pius IV. (1559—1565) eine Kommission von 8 Kardinälen nieder, worunter sich auch Carl Borromäus befand. Dieser beschied den Palestrina zu sich und ertheilte ihm den Auftrag, eine Messe zu componiren, worin nicht nur der kirchliche Charakter bewahrt, sondern auch der Beweis geliefert werde, daß es möglich sei, auch bei der Figuralmusik zu einem völligen Verständniß der Worte zu gelangen. Palestrina componirte 3 solcher Messen, von

denen eine zur aufgegebenen Beweisführung genügte; die dritte jedoch, welche den Namen Missa Papæ Marcelli führt, trug über die andern den Sieg davon und erhielt den Beifall des Papstes so vollständig, daß er den bereits gefaßten Beschluß wegen Abschaffung der Figuralmusik wieder zurücknahm. Nach Anderen soll es der Papst Marcellus II. (1555) gewesen sein, in dessen Gegenwart die fragliche Messe zum erstenmal aufgeführt wurde, und der hiedurch bestimmt worden sei, von der Verbannung der Figuralmusik abzustehen[1]). Allein der Papst Marcellus, der nur 21 Tag regierte, hatte wohl keine Zeit, sich mit Reform der Kirchenmusik zu befassen, es müßte denn sein, daß Marcellus einen von Papst Johann XXII. im Jahr 1322 gefaßten Beschluß, den Viskant aus den Kirchen zu verbannen, in Ausführung bringen wollte. Palestrina gab seiner Messe jene Aufschrift erst später, bei Gelegenheit ihrer Uebersendung an den König Philipp; sie hat somit keine nähere Beziehung zum Papst Marcellus. Einen ebenso großen künstlerischen und ästhetischen Werth hat seine Messe „ad Fugam"; der Papst Pius IV. soll von ihr gesagt haben: „Dieß müssen die Töne gewesen sein, welche der Evangelist Johannes (Offenb. Kap. 15.) in dem himmlischen Jerusalem vernommen, und die ein anderer Johannes (Palestrina) wieder in dem irdischen Jerusalem hat ertönen lassen." Der bekannte Aesthetiker Jakobi, der zu Rom während der Charwoche mehrere Compositionen Palestrina's von der päpstlichen Kapelle vortragen hörte, schreibt hierüber in seinen Briefen aus der Schweiz und Italien: „O, der unbeschreiblichen Harmonie, wie da Alles ineinander fließt und stimmt. Mir war die Stelle unsicher unter meinen Füßen; nie hat mich etwas so ergriffen und bewegt, wie dieser Gesang. Himmlisch muß die Seele eines Mannes gewesen sein, der eine solche Harmonie zuerst erfinden konnte." Ein anderer Kunstkenner, Orloff, sagt von Palestrina: „Die ächte Art und Kunst Palestrina's bestand, was die Beobachtung der Prinzipien der Harmonie betrifft, in Präcision und Deutlichkeit, — was den Ausdruck angeht, in Grazie und Wahrheit, — und hinsichtlich der Modulation in Geschmack und in der edelsten Einfachheit. Streng gesetzmäßig in seiner Composition — denn sie war dem

---

[1]) Krause, Darstellung aus der Geschichte der Musik, Seite 121.

Ernstesten, der Religion, geweiht — war er zugleich streng und mild, majestätisch und angenehm. Er wußte mit bewunderswerther Kunst den Ernst durch Grazie zu mäßigen. Alle Schulen nahmen, wie seine eigene, seinen Styl an, er ist für die Kirchenmusik, was Homer und Virgil in der Poesie für die Welt, und Tasso und Ariost für Italien sind[1]).

Hohe Verdienste um Verbesserung des Kirchengesangs, insbesondere des Chorals, erwarb sich Palestrina's Schüler Giudetti; auf Anordnung des Papstes Gregor XIII. übernahm er die Correctur des Gregorianischen Chorals, in Gemeinschaft mit seinem Lehrer. Palestrina corrigirte das Graduale und Antiphonarium, das Uebrige besorgte Giudetti; das Ganze wurde unter dem Titel „Directorium Chori" dem Druck übergeben. Hierauf übernahm Giudetti für das von Pius V. edirte Missale die Correctur des Gesanges in der Charwoche, namentlich der Passion, ebenso auch der Präfationen. Diese Correcturen dürften auch heute bei etwa vorzufindenden Abänderungen im Gregorianischen Choral zu Grunde gelegt werden.

§ 86.

Componisten vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Orlando di Lasso, Scarlatti, Durante, Leo u. a. m.

Fast gleichzeitig mit Palestrina erschienen zwei andere Meister in den ächten Kirchentonarten, der Spanier Morales (geb. 1524), dessen „Lamentabatur Jacobus" unter die gelungensten Kirchencompositionen zu rechnen ist; hauptsächlich aber der Flamänder Orlando di Lasso (Roland Laß oder de Lattre, geb. 1520). Lasso stand einige Zeit einer Singkapelle in Rom vor; seine Hauptwirksamkeit bethätigte er aber in München, wo er an Herzog Albrecht einen wohlwollenden Beschützer fand; auch Karl IX. von Frankreich gehörte zu seinen Gönnern, wie es denn überhaupt nur wenige Künstler giebt, die während ihres Lebens in so hohem Grade mit Ehren überhäuft wurden, wie Lasso. Er hinterließ gegen 2400 Musikstücke, darunter 1600 kirchliche; diese zeichnen sich eben so sehr durch religiöse Tiefe und Innigkeit aus, wie durch Reinheit und

[1]) Krause a. a. O. Seite 130—140.

Fülle der Harmonie; mit Recht hat man daher auf eine seiner vierstimmigen Messen die Ueberschrift gesetzt: „Hic est Lassus, qui lassum recreat orbem“, hier ist Lassus (der Müde), der die müde Welt erquickt.

Auf Rolando di Lasso folgten mehrere hervorragende Meister, welche in reinem Kirchenstyl Ausgezeichnetes leisteten; so insbesondere der Spanier Vittoria (geb. 1560), ferner die Italiener Allegri (1600) und Lotti (1666), deren „Miserere“ jetzt noch alljährlich in der Sixtinischen Kapelle zur Aufführung kommen. Vornehmlich aber verdient der Neapolitaner Scarlatti (1650) genannt zu werden. Die Größe dieses Meisters zeigte sich hauptsächlich in Erfindung von Melodien und sinniger Instrumentalbegleitung, wodurch er einen großen Umschwung in der musikalischen Kunst vorbereitete und gleichsam den Uebergang von der alten zur modernen Musik bildet. Abgesehen von seinen Verdiensten um die Oper, die ihm die Erfindung der Ouvertüre (Ankündigung der wichtigsten Momente des ganzen Stückes) verdankt, leistete er auch Werthvolles im Kirchenstyl, indem er mit genialer Kraft zugleich tief kirchlichen Sinn verband; er componirte an 200 Messen; zu hoher Berühmtheit gelangte auch sein „Miserere“.

Allmählig entwickelte sich neben dem reinen, strengen Kirchenstyl der s. g. Oratorienstyl, der das Ernste mit dem Schönen und Geistreichen zu verbinden suchte und sich in Behandlung des Kirchlichen mehr Freiheit gestattete. Dieser Oratorienstyl fand bald auch in rein kirchlichen Compositionen Eingang; als Muster dieser Musikgattung sind besonders die Werke von Caldara († 1668) zu betrachten. Das Beste sind seine Compositionen zu dem „Lauda Sion Salvatorem“. Noch thaten sich in diesem Styl hervor: Marcello (1680), den die Italiener seines meisterhaften Psalmenwerks wegen den musikalischen Pindar nannten; ferner Durante (geb. 1693), der eine vortreffliche Composition über den Psalm „Dixit Dominus“ lieferte, sodann Leo (1694) und Pergolese (1717). Wie Palestrina den Kirchenstyl wieder zu seiner frühern Würde, Großartigkeit und Strenge zurückführte, so führten Leo und Pergolese die liebliche Anmuth der frei mit der Harmonie vereinten Melodie in den Kirchenstyl ein; in ihren Schöpfungen offenbart sich eine Lieblichkeit und Zartheit, die bisweilen an Engel des Himmels

erinnert; bekannt ist das achtstimmige „Miserere" von Leo, so wie das „Stabat Mater" von Pergolese. Die Werke der vorgenannten Meister, von Palestrina bis Pergolese, bilden die klassische Epoche der kirchlichen Tonkunst (Figuralmusik) und kommen noch heute periodisch zur Aufführung in der bekannten Sixtinischen Kapelle, die, nach dem Vorbild der von Gregor d. Gr. gestifteten Sangschule errichtet, sich zur Aufgabe macht, das ächt Kirchliche zu bewahren und würdig darzustellen.

Auch in Deutschland traten mehrere namhafte Meister in den Kirchentonarten hervor; wenn auch ihre Werke denen der vorgenannten Meister nachstehen, so sind sie doch von so ernstem, religiösem Geiste getragen, daß sie in den Kirchen zugelassen werden können. Der bedeutendste ist Hasse, Schüler Scarlatti's, geb. 1699 zu Bergdorf bei Hamburg; er componirte einige werthvolle Messen, Psalmen, Hymnen an Maria, mehrere Requiem's und Te Deum's; seine Compositionen, die in der Dresdner Hofkapelle alljährlich zur Aufführung kommen, zeichnen sich hauptsächlich durch Anmuth und Eleganz aus, weßhalb auch Krause von ihm sagt: „Hasse ist der Corregio für die Kirchenmusik. So wie dieser große Maler den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühls in lieblichen Gestalten, in Licht und Farbe schilderte, so weiß Hasse das Gemüth durch innig schöne Töne mit dem Vorgefühle der seligen Freude des Himmels zu trösten und zu erfüllen." Schon vor Hasse zeichneten sich in Deutschland als Tondichter aus: Gallus (Händel), geb. 1550, ferner Senfl, Kapellmeister des Königs von Baiern, und Aichinger. Nach Hasse erwarben sich hohen Ruhm als Tonkünstler: Händel (1685), S. Bach (1685), Haydn (1733) und Mozart (1756); ihr Ruhm gründet sich indessen hauptsächlich auf ihre weltlichen Compositionen und ihre Oratorien (Händel's Messias, Bach's Judas Maccabäus, Haydn's Schöpfung). Was ihre kirchlichen Werke betrifft, so wird deren Gehalt von sehr competenten Richtern, sogar Protestanten, z. B. von Thibaut, sehr in Zweifel gezogen; insbesondere wird daran getadelt, daß sie zu viel Weltliches, Rauschendes, Opernmäßiges enthalten, von welchem Vorwurf selbst Mozart's Requiem nicht freigesprochen wird. Gewiß ist, daß diese Meister selbst auf ihre geistlichen Compositionen wenig Gewicht legten und daß namentlich

Mozart über die ihm um vieles Geld abgepreßten Messen lächelte[1]).

§ 87.

Die geistlichen Tonstücke in der neueren Zeit.

Obgleich in den letzten fünfzig Jahren die musikalische Kunst, namentlich die Kunst der Instrumentirung, so wie die Virtuosität ungeheure Fortschritte gemacht, so ist doch auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst nichts hervorgetreten, was nur einigermaßen an die Werke der früheren Meister hinreicht. Es ist dieß sehr natürlich: die älteren Meister begaben sich in den Dienst der Kirche, waren von gläubigem Sinne und religiösem Ernste durchdrungen; aus diesem schöpften sie Kraft und Fülle zu wahrhaft kirchlichen Compositionen; was sie tief im Herzen trugen, ging von selbst in ihre musikalischen Werke über. Als aber die Tonkünstler anfingen, sich von der Kirche zu trennen und ihre eigenen Wege zu gehen, als ihr Glaube schwächer, ihr religiöser Eifer lauer ward, wie war es ihnen noch möglich, erhebende heilige Gesangweisen zu schaffen, wie konnten sie etwas bieten, was sie innerlich nicht erlebt, ja, wovon sie gar keine Ahnung hatten! Am besten hätten sie daher gethan, sich von einem Gebiete ferne zu halten, wozu ihnen die nöthige Weihe fehlte; sagt ja doch selbst ein Protestant (Thibaut): „Wie kömmt die neuere Zeit, im Religiösen kühl, matt und überall so weltlich geworden, zu dem Hochmuth, selbst in der Kirche ihre Kräfte zu versuchen und gefühllos Alles in Schatten zu stellen, was ächte Christen mit Freude und Wonne erfüllt"[2])? — Dem ungeachtet wagten sich Künstler, die gar keinen innern Beruf dazu hatten, auch auf das kirchliche Gebiet und trugen so nicht wenig zum Verfall der kirchlichen Tonkunst bei; denn so kunstreich auch ihre Compositionen angelegt sein mögen, so sind sie doch für die Kirche ohne allen Werth. So wenig das Meisterhafte eines Gedichtes in der Regelmäßigkeit des Versbaues oder in Eleganz der Diction besteht, ebensowenig läßt sich der Werth eines für die Kirche bestimmten Tonstücks aus seiner Künstlichkeit und Regelmäßigkeit ableiten; ein geistliches Musikwerk, welches keine religiöse

---

[1]) Vergl. Thibaut, „die Reinheit der Tonkunst". [2]) Ebendaselbst.

Empfindung bietet, ist weiter nichts als ein Uebungsstück. Wahrhaft kirchlich erscheint eine Composition nur dann, wenn sie uns in eine ernste, heilige Stimmung zu versetzen vermag. Leider fehlt den neuern Tonstücken diese Eigenschaft gänzlich; vergebens suchen wir hier die Einfachheit und Kraft, die gläubige Anschauung und lebendige Empfindung, überhaupt den tiefen religiösen Gehalt, der die ältere Musik auszeichnet; die modernen Tonkünstler haben den eigentlichen Zweck der Kunst über dem Künstlichen aus den Augen verloren und die Anwendung einer mühsamen Kunstfertigkeit dünkte ihnen höher, als die Urbestimmung der Töne, welche ihnen der Schöpfer anwies, die schlummernden Gefühle zu wecken und die Seele zum Aufschwung in höhere Regionen zu beflügeln. Fast alle Messen, Vespern und Lieder, welche in den letzten fünfzig Jahren erschienen, haben so viel Erkünsteltes, auf Effect Berechnetes, so viel Weichliches, den Sinnen Schmeichelndes, so viel Opernartiges und Concertmäßiges, daß sie die Andacht eher ertödten, als anfachen.

Das Beste, was wir an Tonstücken in den Kirchen noch besitzen, stammt aus der alten Zeit vor der Kirchentrennung, oder wenn aus späterer Zeit, so doch aus Ländern, die von den Einflüssen der Reformation unberührt geblieben, wie denn auch Thibaut sagt: „Sehen wir auf die Geschichte der Kirchenmusik, so ergibt sich schon bei einer flüchtigen Betrachtung des Vorhandenen, daß über die neueste Zeit am wenigsten Gutes gesagt werden kann, und daß vorzüglich den alten großen Meistern, so wie im Fache der Malerei und Baukunst, so auch im Fache der Kirchenmusik der Lorbeer gebührt“[1]). — Bei dieser Verweltlichung der kirchlichen Tonkunst ist es sehr erklärlich, wenn sich in neuerer Zeit manche gewichtige Stimmen gegen die Figural- und Instrumentalmusik und für die Wiedereinführung des Gregorianischen Chorals erhoben haben. Jedenfalls wäre es im Interesse des kirchlichen Lebens sehr zu wünschen, daß die Figural- und Instrumentalmusik wenigstens eine Beschränkung erlitte und der Gregorianische Choral theilweise an ihre Stelle träte, oder auch das alte Kirchenlied. Nur Diejenigen, denen es in der Kirche um einen ergötzlichen Ohrenschmaus zu

---

[1]) Thibaut a. a. O., Seite 52.

thun ist, oder um ästhetische Beurtheilung von Kunstformen und Kunstfertigkeiten, deren Verdienst hauptsächlich in Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten besteht, können an der Figural- und Instrumentalmusik Behagen finden; wer aber innere Erhebung und Erbauung sucht, wird sich mit Widerwillen von diesem profanen Geräusch abwenden.

§ 88.

Das wiederaufgefundene Antiphonar des Romanus, die Ausgabe desselben von P. Lambillotte.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung, daß gerade zu einer Zeit, wo die Aufmerksamkeit der Freunde des katholischen Kirchengesangs sich wieder mehr und mehr dem Gregorianischen Choral zuwendet, nicht nur ein tüchtiger Kenner und unermüdlicher Forscher auf diesem Gebiete hervortrat, sondern daß auch die einzige Urkunde, die ihn bei seinem Streben vorzugsweise unterstützen und zum erwünschten Ziele führen konnte, wieder aufgefunden wurde: wir meinen den Pater Lambillotte, der sich die Wiederherstellung des Gregorianischen Chorals zur Aufgabe seines Lebens machte, und das Antiphonar des Romanus, die einzige Quelle, welche Licht über den ursprünglichen Zustand des Gregorianischen Chorals verbreiten kann. — Bekanntlich besitzen wir heute den Gregorianischen Choral nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt; abgesehen davon, daß viele Theile des Chorals aus den Kirchen verdrängt und entweder durch das Kirchenlied oder den figurirten Gesang ersetzt wurden, haben überdieß die beibehaltenen Theile im Laufe der Zeit so vielfache Aenderungen erlitten, daß nur noch Weniges vom ursprünglichen Choral vorhanden ist; wenigstens weichen die ältesten Chorbücher in vielen Stellen beträchtlich von einander ab. Diese Entstellungen wurden zunächst durch die alte Tonschrift veranlaßt; die Neumen waren schon an und für sich sehr unbestimmt und mangelhaft, zudem waren die einzelnen Zeichen einander so ähnlich, daß eine Verwechslung leicht möglich war. Die Folge war, daß bei Erlernung der Gesänge die mündliche Ueberlieferung das Meiste thun mußte: wie denn auch der Gregorianische Choral vierhundert Jahre hindurch, bis auf Guido von Arezzo, hauptsächlich nach der

mündlichen Anweisung des Lehrers auswendig gelernt wurde. Daß aber diese mündliche Ueberlieferung die Gesänge nicht vor Entstellungen schützen konnte, sondern vielmehr dieselben begünstigen mußte, ist begreiflich. Daher bemerkte auch Guido von Arezzo, es habe zu seiner Zeit so viele Antiphonarien als Lehrer gegeben. Hiezu kam noch das Mißgeschick, daß nicht nur das Antiphonar, welches Gregor der Große am Altar des Apostelfürsten zur bleibenden Norm für alle Zeiten niederlegte, verloren ging, sondern auch die wenigen Abschriften, die davon gefertigt wurden, abhanden kamen.

Nur eine einzige authentische Abschrift hat sich durch alle Zeiten gerettet, diejenige nämlich, welche Papst Hadrian I. auf Karl's d. Gr. Wunsch dem Sänger Romanus mitgab, und welche von diesem nach St. Gallen gebracht wurde. Wie aus der Lebensbeschreibung des Notker Balbulus durch Ekkehard erhellet, legte Romanus sein Antiphonar, nach gemachtem Gebrauch in der Klosterkirche zu St. Gallen, am Altare des Apostels Petrus nieder. Hier bewahrte man den kostbaren Schatz in einer Kapsel, ähnlich der römischen, welche die Urschrift des heil. Gregorius enthielt, und beugte so jeder Aenderung wirksam vor [1]). In der Folge, wahrscheinlich während der Stürme der Reformation, von denen das Kloster zu St. Gallen sehr schwer heimgesucht wurde, hielt man es für gerathen, das werthvolle Manuscript vor Plünderung sicher zu stellen, und verbarg es unter den Manuscripten der Bibliothek. Von da an gerieth es allmählig in Vergessenheit, so zwar, daß bis vor etlichen Dezennien nicht die mindeste Spur mehr davon übrig war, nicht einmal die Mönche von St. Gallen hatten Kenntniß von seinem Besitz. Endlich vor dreißig Jahren ward das Manuscript wieder aus der Verborgenheit hervorgezogen. Die Erzählung Ekkehard's veranlaßte nämlich den Musiker Sonnenleitner, Mitglied

1) „Erat Romæ instrumentum quoddam et theca, ad reposituram antiphonarii authentici, et publicam omnibus adventantibus inspectionem, quod a cantu dicebatur cantarium. Tale itaque ipse (Romanus apud S. Gallenses) apud nos, ad instar illius, circa aram apostolorum cum authentico, quem ipse attulit, exemplato antiphonario locari fecit, in quo usque hodie, si quid dissentitur in cantu, quasi in speculo, error ejusmodi universus pervidetur, atque corrigitur." (apud Bolland. Tom. I. April p. 582.)

eines österreichischen Musikvereins, im Jahre 1827 das Kloster St. Gallen zu besuchen und Nachforschungen über das fragliche Antiphonar anzustellen; seinen angestrengten Bemühungen gelang es in der That, das gewünschte Antiphonar in der Handschrift Nr. 359 zu entdecken, worauf sich der gelehrte Musikkenner Kiesewetter in Wien nach St. Gallen begab, um sich von der Aechtheit des Manuscripts zu überzeugen; und nachdem sich diese ihm auf's unzweifelhafteste herausgestellt hatte, veröffentlichte er das Graduale „Ostende“ in genauer Nachbildung des Originals. Wenn nun gleich keine Zeugenbeweise dafür angeführt werden können, daß das wiedergefundene Antiphonar dasselbe ist, welches der Sänger Romanus am Altare des heil. Petrus niedergelegt, da kein Chronikschreiber von demselben Meldung thut, und alles, was wir vom Antiphonar des Romanus wissen, auf der Aussage von Ekkehard beruht, so trägt doch das fragliche Manuscript alle inneren Kennzeichen der Aechtheit an sich. Schon die Beschaffenheit der Handschrift deutet auf ihr hohes Alter hin: das Format ist ein länglichtes Viereck in 8°; die Blätter bestehen aus sehr starkem Pergament, das am Rande gelb und verschliffen ist, ohne Zweifel weil es viel gebraucht worden; auf jedem Deckel ist von außen eine Kupferplatte aufgelegt. Die erste Seite enthält Bildwerke nach etruskischer Manier, die auf ein hohes Alter schließen lassen, die Figuren sind in mehrere Vierecke vertheilt und haben eine Einfassung, welche sich auch auf der Platte des hinteren Deckels zeigt. Das Ganze ist in ein Kästchen eingeschlossen, das indessen ganz einfach ist und keinerlei alterthümlichen Werth besitzt. Auch die Gestalt der Buchstaben ist eine solche, daß man den Ursprung der Handschrift über das 10. Jahrhundert hinaufrücken muß, denn in keiner Handschrift nach dem 10. Jahrhundert findet sich diese Gestalt, namentlich des großen A. Ein sehr entscheidendes Kennzeichen der Aechtheit liegt aber darin, daß die Handschrift außer den neumatischen Tonzeichen noch besondere Vortragszeichen enthält, und zwar ganz dieselben, von welchen Ekkehard sagt, daß sie Romanus seiner Handschrift beigefügt habe. Endlich spricht für ihre Aechtheit noch der Umstand, daß keine Gesänge zu irgend einer Festlichkeit darin vorkommen, welche nicht schon vor Hadrian I. eingeführt war, daß sie überhaupt ganz dieselbe kirchliche Fest- und Gottesdienstordnung enthält,

wie sie unter Gregor d. Gr. gewesen. Das Antiphonar führt den Titel „Antiphonarium B. Gregorii M.“. Daneben steht die Bemerkung: ein kostbares Buch, ein Graduale, und ohne Zweifel dasselbe Antiphonarium des H. Gregor d. Gr., welches der Sänger Romanus von der römischen Urschrift abgeschrieben, und vom Papst nach Deutschland abgeordnet, in einer Kapsel zum H. Gallus brachte“.

Nur zwei Einwürfe könnten etwa gegen die Aechtheit dieser Handschrift erhoben werden: 1) Es finden sich am Schlusse des Antiphonars einige Gesänge für das Fest Gregor's d. Gr., diese können aber unmöglich dem Antiphonar des heil. Gregor entlehnt sein, da die Verehrung Gregor's erst im Jahre 747 (Concil von Cloveshoven) in Aufnahme kam, jedenfalls aber anzunehmen ist, daß Gregor keine Gesänge für sein eigenes Fest in das Antiphonar aufgenommen hat. Wenn daher auch — könnte man sagen — die St. Galler Handschrift wirklich das Antiphonar des Romanus ist, so kann sie wenigstens keine Abschrift der Gregorianischen Urschrift sein. — Dieser Schluß wäre erst dann richtig, wenn nachgewiesen würde, daß dem Antiphonar des heil. Gregor keine Zusätze mehr angehängt wurden. Dieß ist aber höchst unwahrscheinlich, denn das Antiphonar des heil. Gregor war das amtliche Gesangbuch der römischen Kirche und mußte als solches wohl auch die Gesänge für später eingeführte Feste aufnehmen; da nun das Fest des heil. Gregor schon vor Hadrian I. gefeiert wurde, so waren auch die für dasselbe bestimmten Gesänge schon vor Hadrian dem Antiphonar des heil. Gregor beigefügt und gingen so in die Abschrift des Romanus über. 2) Es wurde ferner gegen die Aechtheit der St. Galler Handschrift eingewendet, sie sei in Neumen geschrieben, der heil. Gregor habe sich aber zur Bezeichnung der Töne der Buchstaben des Alphabet's bedient. Diese Meinung, die früher so ziemlich allgemein herrschend war, und die auch im Musikwerk des Fürstabt's Gerbert vertheidigt wird, ist, wie bereits oben gezeigt worden, eine irrige. Die Neumenschrift ist die mangelhaftere, die Buchstabenschrift die vollkommenere Tonbezeichnung, daher jene auch älter als diese. Hiefür spricht auch die in verschiedenen Manuscripten vor dem 10. Jahrhundert enthaltene Abbildung, welche Gregor d. Gr. darstellt, wie er einem neben ihm sitzenden Mönche

Noten dictirt, wo man deutlich neumatische Zeichen erkennt. Es bleibt sonach kein Zweifel übrig, daß das St. Galler Antiphonar dasselbe ist, welches Romanus von Rom mitgebracht, und welches den Gregorianischen Choral in seiner ursprünglichen Gestalt enthält.

In diesem Antiphonar finden sich indessen keineswegs alle Gesänge für die kirchliche Fest- und Gottesdienstordnung: es fehlen darin die Gesänge für Introitus, Offertorium, Communion, für das Gloria, Kyrie, Sanctus, Agnus Dei; es enthält nur die Gesänge, welche nach der Epistel oder unmittelbar vor dem Evangelium gesungen wurden, nämlich für Graduale, Tractus, Alleluja. Die Alten gaben jedem Chorbuch den Namen „Antiphonar", weil sie fast alle Gesänge „Antiphonen" nannten, besonders wenn dieselben von mehreren Sängern wechselweise vorgetragen wurden. In Rom hingegen war man, wie aus einer Bemerkung des Amalarius erhellet, in der Bezeichnung genauer: man unterschied nämlich zwischen Graduale oder Cantatorium, Responsoriale und Antiphonarium[1]); das Antiphonar des Romanus wäre hiernach ein Graduale. Ob Romanus auch eine Abschrift des römischen Responsoriale und Antiphonar's nach St. Gallen mitgebracht habe und wo diese hingekommen, ist schwer zu sagen.

Von dem St. Galler Manuscript hat vor kurzem Pater Lambillotte von der Gesellschaft Jesu eine prachtvolle Ausgabe veranstaltet, die in Rücksicht auf Genauigkeit die Urschrift nicht nur vollständig ersetzt, da sie diese Zug für Zug auf's treueste wiedergibt, sondern vor dem Original noch den Vorzug besitzt, daß sie mehrere werthvolle Zugaben enthält, die uns über den Gregorianischen Choral, das Antiphonar des Romanus und über die alte Tonschrift lehrreiche Aufschlüsse geben. Das Prachtwerk führt den Titel „Antiphonaire de St. Gregoire. Fac simile du manuscrit de Saint Gall. Par le P. L. Lambillotte de la compagnie de Jesus. Paris, Vve Pous-

[1]) „Notandum est (sagt Amalarius) volumen, quod nos vocamus antiphonarium, tria habere nomina apud Romanos. Quod dicimus graduale, illi vocant cantatorium: qui adhuc juxta morem antiquum apud illos, in aliquibus ecclesiis, in uno volumine continentur. Sequentem partem dividunt in duobus nominibus: pars, quæ continet responsorios, vocatur responsoriale, et pars, quæ continet antiphonas, vocatur antiphonarius." (Tom. IV. Bibl. P. P. pag. 1033.)

sielgue Ruvand, rue du Petit-Bourbon. Saint Sulpice, 3. 1851". Das Format ist groß Quart, das Papier sehr stark und schneeweiß. Dem Antiphonar ist eine Einleitung vorausgeschickt, worin sich der Herausgeber über die hohen Verdienste des Papstes Gregor um die Verbesserung des Kirchengesangs, sodann über die Art und Weise, wie das Antiphonar nach St. Gallen gekommen, endlich über die äußern und innern Gründe verbreitet, welche annehmen lassen, daß die St. Galler Handschrtft ächt ist. Auf die Einleitung, welche 33 Quartseiten umfaßt, folgt eine auch im Antiphonar des Romanus befindliche, aber von späterer Hand herrührende Abhandlung, welche 3 Blätter einnimmt. Unmittelbar vor dem Antiphonar stehen die alten Bildwerke, welche sich auf der Kapsel, worin die Handschrift von St. Gallen aufbewahrt wird, befinden. Das Antiphonar enthält 67 Blätter, die Ausgabe Lambillotte's hat aber nur 66, weil das letzte Blatt zu sehr beschädigt ist. Nun folgen noch einige Zugaben von P. Lambillotte, nämlich das Responsorium „Viderunt", dessen Melodie in der Notenschrift der verschiedenen Jahrhunderte dargestellt ist, um zu zeigen, welche Veränderungen sie vom 8. bis 19. Jahrhundert erlitten; ferner zwei in Neumen geschriebene Beispiele des Responsoriums „Viderunt". Das Ganze schließt mit drei Neumentafeln[1]), nebst einer Darstellung der acht Kirchentöne in doppelter Notenschrift (mit Neumen und Buchstaben), nach einer Handschrift der königlichen Bibliothek zu München. Der ganze Anhang umfaßt 32 Blätter. Es bleibt weiter nichts zu wünschen übrig, als daß die neumatischen Zeichen des Antiphonars richtig entziffert würden; gelingt dieß, so sind wir im Besitze der ursprünglichen Gregorianischen Melodien[2]).

§ 89.

Vorschläge zur Verbesserung des Kirchengesangs.

Seit dem Wiederaufblühen des kirchlichen Lebens erheben sich von vielen Seiten klagende Stimmen über Entartung der kirchlichen Tonkunst: über Verweltlichung der Figuralmusik, Verflachung des

---

[1]) Siehe die beigegebene Steintafel.

[2]) Vergl. „Schulfreund" von Inglen, Jahrg. 1856. I. Heft.

Kirchengesangs und würdelose Orgelbegleitung. In der That, diese Stimmen verkünden Wahrheit! Treten wir in die Kirchen größerer Städte, so vernehmen wir nicht selten eine geräuschvolle Instrumentalmusik, die jede Regung der Andacht niederschmettert, oder opernartige Sängerchöre, die mehr der Weltlichkeit, als der Erbauung dienen; in manchen Landgemeinden hingegen treffen wir ein so widerliches Zerrbild von Figural- und Instrumentalmusik, daß ein durch vieljährige Gewohnheit stumpf gewordener Sinn dazu gehört, um sie noch erträglich finden zu können. Und betrachten wir vollends das mitwirkende Personal, das sich im Hause Gottes wie im Theater oder Concertsaale bewegt, ohne Andacht und Rührung, nur darauf bedacht, seine Kunstfertigkeit zur Schau zu stellen, so werden wir lebhaft an die Worte unseres göttlichen Heilandes erinnert: „Mein Haus ist ein Bethaus, ihr aber habt es zu einer Räuberhöhle gemacht". — Mit Unmuth wenden wir uns von diesem weltlichen Treiben an heiliger Stätte ab, und lassen die schönen Tage der alten Christenheit an unserm Geiste vorüberziehen, wo das Lob Gottes aus frommem, begeistertem Munde erschallte, wo die ergreifendsten Melodien ertönten, die dem heiligen Augustinus Thränen der Rührung entlockten[1]). — Ein merklicher Schritt zum Besseren ist allerdings seit einiger Zeit geschehen, und man hat mehr und mehr seine Aufmerksamkeit auf Verbesserung des Kirchengesanges hingelenkt, indessen bleibet noch Vieles zu thun übrig.

Fassen wir die von verschiedenen Seiten gemachten Besserungsvorschläge zusammen, so kommen sie in folgenden Punkten miteinander überein:

1) In unserer Kirche hat sich im Laufe der Zeit, wie in andern Zweigen der Kunst, so auch in der Tonkunst, eine gewisse Norm herausgebildet — ein Muster, das nicht übertroffen, kaum erreicht

[1]) Auf manche unserer Sängerchöre in größeren Kirchen sind die Worte des heil. Bernhard anwendbar: „Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur . . . tumentes aliud cantant, quam libri habeant: tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo, magis quam Deo." Wohl auch gehört hieher eine Bemerkung des Hugo von St. Victor: „Quotidie tamen se obsequium praestare Deo arbitrantur, verba divinae laudis ululant, aut certe sibilant, et audientes et intuentes sono vocis et motu corporis scandalisant, non aedificant." (Op. Bernh. cap. 28. Hugo a St. Victore. Alleg. in St. Matth. c. 2.)

werden kann. Es ist dieß der Gregorianische Choral und das alte Kirchenlied vor der Reformation. Diese wurden in glaubenskräftiger Zeit von gottbegnadigten Männern verfaßt und der Geist Gottes weht in ihnen; zudem sind sie durch das Ansehen so vieler Jahrhunderte geheiligt und bilden gleichsam ein geistiges Band, das uns an unsere frömmeren Altvordern knüpft. Ein Gleiches läßt sich von den später hervorgetretenen musikalischen Producten nicht sagen, weder von dem Kirchenlied, noch von der Figural- und Instrumentalmusik; es fehlt ihnen mehr oder weniger der objective kirchliche Charakter. Einzelne Lieder, z. B. von Spee oder Nakatenus, so wie die Messen und sonstige Compositionen von Palestrina, Orlando di Lasso, Scarlatti, Allegri, Lotti u. a. m., bilden nur Ausnahmen und können um so weniger maßgebend sein, als sie nicht allgemein ausführbar sind und nicht allen kirchlichen Bedürfnissen entsprechen. Es muß sonach auf den Gregorianischen Choral und das alte Kirchenlied zurückgegangen werden.

2) Was nun den Gregorianischen Choral betrifft, so verlangen manche achtbare Stimmen eine umfassende, vollständige Wiederherstellung desselben bei dem Gottesdienste. Allein, abgesehen davon, daß es schwer hält, den Gregorianischen Choral in all seinen Theilen auf die ursprüngliche Reinheit zurückzuführen und seinem ganzen Umfange nach wieder in die Kirchen aufzunehmen, da er im Laufe der Zeit die mannigfachsten Veränderungen erlitten hat und nur im Antiphonar des Romanus in seiner ursprünglichen Gestalt erscheint, das aber der Neumenschrift wegen kaum zu entziffern ist, so ließe er sich überhaupt nur in den Kirchen größerer Städte und in den Klöstern einführen, wo tüchtige Sängerchöre bestehen. Aber auch dort wird man auf vielfache, kaum überwindliche Schwierigkeiten stoßen, da das gewöhnliche Sängerpersonal aus Laien besteht, die an den Opern- und Concertstyl gewöhnt, zum würdigen Vortrag des ernsten und erhabenen Gregorianischen Chorals wenig befähigt sind. Eine allgemeine, vollständige Herrschaft kann daher dem Gregorianischen Choral selbst in den Kathedralen kaum eingeräumt werden; dagegen ließen sich wenigstens einzelne seit mehreren Jahrhunderten ausgefallene Theile des Chorals wieder einführen; bei dem übrigen Gottesdienste hätte das Kirchenlied einzutreten.

Hauptsächlich wäre aber zu wünschen, daß diejenigen Theile des Chorals, die sich bis jetzt in den Kirchen erhalten haben, nämlich die Gesänge für die Orationen, Episteln, Evangelien, die Präfation in der heiligen Messe, so wie die Vespergesänge, ihrer ursprünglichen Reinheit näher geführt und das Modernisirte beseitigt würde. Hiebei könnten die Correcturen von Palestrina und seinem Schüler Giudetti (Directorium chori) zu Grunde gelegt werden. Treffliche Andeutungen enthält auch das bekannte Werk von Janssen, übersetzt von Smedding. Weit höhere Verdienste erwarb sich aber in dieser Beziehung Pater Lambillotte: dieser treffliche Musikkenner und gelehrte Forscher setzte die ganze Thätigkeit seines Lebens daran, den gregorianischen Choral wieder auf seine ursprüngliche Reinheit zurückzuführen und aus den verworrenen Aufzeichnungen der alten Choralbücher eine Einheit im Großen herzustellen. Zu dem Ende besuchte er die bedeutendsten Bibliotheken in Frankreich, Belgien, England, Deutschland und der Schweiz und war unermüdlich im Vergleichen alter Handschriften und Ausgaben, um diejenigen Lesearten herzustellen, welche ihm die ursprünglichen zu sein schienen. Der von ihm bezeichnete Weg ist in der That auch der einzig richtige, der zum Ziele führen kann; er ging nämlich, um aus dem Gewirre der melodischen Abweichungen der alten Handschriften das Richtige herauszufinden, zunächst von dem Grundsatze aus: „wenn eine Anzahl Denkmäler aus verschiedenen Ländern und Zeiten in einer Stelle übereinstimmt, so kann man annehmen, daß man die Gregorianische Wendung wiedergefunden." Die Hauptschwierigkeit bot sich ihm aber in der Neumenschrift, die bis jetzt nicht entziffert werden konnte; allein hiebei half ihm der Grundsatz: „wenn verschiedene in Neumen geschriebene Chorbücher in einer Stelle mit einander übereinstimmen und eine gleiche Uebereinstimmung auch in verschiedenen mit Noten geschriebenen Chorbüchern sich vorfindet, so hat man in dieser Stelle die ursprüngliche Melodie vor sich und aus der Notenschrift lassen sich dann die neumatischen Zeichen entziffern." Es wäre sehr zu wünschen, daß das Unternehmen Lambillotte's fortgesetzt und der von ihm angebahnte Weg weiter verfolgt würde[1]).

[1]) Dem unermüdlichen Streben des gelehrten Mannes hat leider der Tod ein allzufrühes Ziel gesetzt.

Was die Figural- und Instrumentalmusik in der Kirche betrifft, so wäre im Interesse der öffentlichen Erbauung sehr zu wünschen, daß ihr eine beträchtliche Beschränkung auferlegt würde, wie dieß bereits vor 500 Jahren von Papst Johann XII. geschehen ist, der sie nur an hohen Festtagen zuließ. Hiebei wäre aber sorgfältig darüber zu wachen, daß nur klassische Compositionen, die einen anerkannt kirchlichen Charakter haben, zur Aufführung kommen, vor allen die Messen von Palestrina, namentlich die Missa Papæ Marcelli, die kanonische Messe (ad fugam), desgleichen einzelne Messen von Scarlatti, Orlando di Lasso, Marcello und Hasse[1]). Die meisten später hervorgetretenen — und gerade diese sind es, denen man eine Herrschaft in der Kirche einräumte — wären zu verbannen, denn sie haben mehr oder weniger einen weltlichen, opernmäßigen Charakter und würdigen die Kirche zum Theater herab. Auf dem Lande hingegen dürfte die Figural- und Instrumentalmusik gänzlich aus den Kirchen zu verbannen sein, da sie hier gewöhnlich in einer so gräulichen Geschmacklosigkeit und Verzerrung auftritt, daß man von ihr nicht den mindesten Beitrag zur religiösen Erhebung der Gläubigen erwarten kann. Nur zur Begleitung der Kirchenlieder, namentlich bei Prozessionen, läßt sich die Instrumentalmusik vortheilhaft verwenden.

4) Vornehmlich aber ist das alte Kirchenlied wieder zu Ehren zu bringen, denn es ist nicht nur aus demselben Geiste, wie der Gregorianische Choral, hervorgegangen, sondern bietet überdieß den Vortheil, daß die Gesammtgemeinde zum Lobe und Preise Gottes einstimmen kann. Hier gibt es jedoch in der Praxis, wie sie seit mehreren Decennien zur Geltung gekommen, bedeutend aufzuräumen: nicht nur, daß in manchen Diözesangesangbüchern mehrere der schönsten alten Kirchenlieder übergangen oder deren Texte verkümmert wurden, sind bisweilen auch da, wo man die Liedertexte beibehielt, die alten Melodien entweder beseitigt und durch flache, gehaltlose ersetzt, oder von der Neuerungssucht so verunstaltet worden, daß ihnen alle Kraft entzogen ist. In mehreren kirchlich reci-

---

[1]) Rühmliche Anerkennung verdient das Streben des „Siegrheinischen Lehrer-Gesang-Verein's", der sich die schöne Aufgabe gestellt hat, der altklassischen Kirchenmusik zu neuer Geltung zu verhelfen.

pirten Gesangbüchern vermissen wir manche der rührendsten alten Kirchenlieder, oder wenigstens ihre Melodien, so zwar, daß in einigen Diözesen Deutschlands die jüngere Generation manche der erbaulichsten und ergreifendsten Gesänge, die durch eine Reihe von Jahrhunderten die Gläubigen erhoben und erquickt haben, gar nicht kennt. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß mit den neueren Gesangbüchern eine gründliche Purifikation vorgenommen und die alten Kirchenlieder mit ihren kernhaften, herzerhebenden Melodien wieder zu Ehren gebracht würden. Durch Zusammenstellung der älteren kirchlichen Gesang- und Melodienbücher ließe sich leicht ein geeignetes Gesangbuch für ganz Deutschland herstellen. Ein sehr schätzbares Material hiefür bieten die vor einigen Jahren hervorgetretenen, bis jetzt aber noch zu wenig beachteten Sammlungen des Pater Singer und die Paderborner. Die Verbesserung des Kirchengesangs wird jedoch so lange unausführbar bleiben, als nicht mit dem Gesang- und Musikunterricht in den Schulseminarien eine durchgreifende Reform vorgenommen wird: denn die weltlichen Lehrer, in deren Hände dieser Unterrichtszweig gelegt ist, haben zum großen Theil (es gibt sehr ehrenwerthe Ausnahmen) von der Idee des katholischen Kirchengesangs und einer würdigen Orgelbegleitung nicht die leiseste Ahnung; von einer gründlichen Kenntniß des alten Kirchenlieds kann hier ohnehin nicht die Rede sein, da kein Unterricht hierüber ertheilt wird [1]). Vor Allem muß man daher den Schulseminarien seine Aufmerksamkeit zuwenden und dahin wirken, daß der Musikunterricht entweder den Händen von Geistlichen oder doch kirchlichgesinnten, wohlunterrichteten Laien anvertraut werde. Es ist überhaupt eine ganz abnorme Erscheinung, daß heutzutage der Kirchengesang in der ganzen Diözese fast ganz allein von Laien beherrscht und zunächst von ihnen geleitet wird, während beinahe achtzehn Jahrhunderte hindurch dieser wichtige Bestandtheil des heiligen Cultus ausschließlich von Klerikern gepflegt und gefördert wurde. Haben ja doch die strahlendsten Zierden unserer Kirche, die frömmsten und erleuchtetsten Hirten und Lehrer die Verbesserung des Kirchengesangs nicht nur auf's eifrigste sich angelegen sein lassen,

---

[1]) Auch in manchen geistlichen Seminarien bleibt in dieser Beziehung Manches zu wünschen übrig.

sondern sogar persönlich die Leitung des Unterrichts übernommen; wir erinnern nur an den heil. Ambrosius, an Gregor den Großen, Hilarius von Poitiers, Rhabanus Maurus, Thomas von Aquin, den heiligen Abt Bernhard, Pius V. und Borromäus. Möge ihr Beispiel heute Nachahmung finden, oder wenigstens der Ausspruch des Rhabanus Maurus, in Betreff der musikalischen Ausbildung der Geistlichen, beachtet werden: „Hæc ergo disciplina tam nobilis est, tamque utilis, ut qui ea caruerit, ecclesiasticum officium congrue implere non possit. Quidquid enim in lectionibus decenter pronunciatur, ac quidquid de psalmis suaviter in ecclesia modulatur, hujus scientiæ disciplina ita temperatur, et non solum per hanc legimus et psallimus in ecclesia, imo omne servitium Dei rite implemus.“ (Lib. I. de instit. Cler. c. 24.)

Chronologische Uebersicht

der

berühmtesten Meister in der kirchlichen Tonkunst.

Ambrosius, Erzbischof zu Mailand	geb. 333.
Hilarius von Poitiers	gest. 368.
Gregor d. Gr., Papst, Schöpfer des Chorals. .	„ 604.
Romanus, nach St. Gallen gekommen gegen Ende des	8. Jahrh.
Notker, Erfinder der Sequenzen, Mönch in St. Gallen	geb. 850.
Hucbald, Mönch zu St. Amand in Flandern .	„ 930.
Guido von Arezzo, Erfinder des Notensystems .	„ 1014.
Franco von Köln, Erfinder des Taktmaßes und Notenschlüssels	„ 1046.
Marchetti, Ital., ...	„ 1274.
Odington, Walther, Engl., ...	„ 1240.
Jean de Meurs (Joannes de Muris), Frankr., .	„ 1274.
Okeghem (Okenheim), Niederländer, ...	„ 1420.
Josquin de Prés (Jodocus Pratensis), Niederl., .	gest. 1475.
Karpentras, Niederländer, ...	15. Jahrh.
Orlando di Lasso, Niederl., ...	geb. 1520.
Palestrina (Prænestinus), Ital., ...	„ 1529.
Giudetti, Ital., ...	„ 1540.
Morales Reval, Spanier, ...	16. Jahrh.
Gallus (Hänel)	geb. 1550.
Vittoria, Spanier, ...	„ 1560.
Senfl, Deutschl., ...	16. Jahrh.

Aichinger, Deutschl., ...	16. Jahrh.
Allegri, Ital., ...	geb. 1600.
Baj, Ital., ...	„ 1660.
Scarlatti, Ital., ...	„ 1650.
Lotti, Ital., ...	„ 1666.
Caldara, Ital., ...	„ 1688.
Bach, J. Chr., ...	17. Jahrh.
Bach, J. S., ...	geb. 1685.
Marcello, Ital., ...	„ 1680.
Händel, Deutschl.	„ 1685.
Durante, Ital., ...	„ 1693.
Hasse, Deutschl., ...	„ 1699.
Leo, Ital., ...	„ 1694.
Martini, Mozart's Lehrer, ...	„ 1705.
Pergolese, Ital., ...	„ 1707.
Gluck, Deutschl., ...	„ 1714.
Bach, C. P. E., ...	„ 1714.
Haydn, M., ...	„ 1733.
Haydn J., ...	„ 1733.
Mozart	„ 1756.
Cherubini, Ital., ...	„ 1772.

Neumatische Zeichen im Antiphonar des Romanus,
nach der Ausgabe von

P. Lambillotte.

Beilage zu §§ 80 u. 88.

- oder . (Punctum) ist ein einzelner Ton.

/ ⌐ 7 (Virga) ebenfalls ein einzelner Ton.

! (Virga et punctum) zwei aufsteigende Töne z. B. fa sol.

.! .! ! (Virga et punctum) drei aufsteigende Töne z. B. fa sol la oder aufspringend fa la ut.

.!. (Virga et punctum) drei auf- und ein absteigender Ton, z. B. fa sol la sol.

.!.. (Virga et punctum) drei auf- u. zwei absteigende Töne. z. B. fa sol la sol fa.

-!: (Punctum et virgula) vier Töne, z. B. fa sol sol fa.

.:. (Punctum) wieder vier Töne, z. B. la ut la sol.

.: (Punctum) drei dergleichen, z. B. ut ut la.

_! (Virga) zwei Noten, eine lange u. eine kurze z. B. fa sol.

!., (Punctum et virga) drei absteigende Töne, z. B. ut si la.

!!: (Punctum et virga) vier absteigende Töne, die zwei ersten lang, z. B. re ut la sol.

J: (Podatus et punctum) vier Töne, die zwei ersten lang, die andern kurz, z. B. fa sol fa re.

c (Epiphonus) zwei aufsteigende Töne z. B. fa sol oder sol la.

J √ (Podatus) ist dasselbe wie Epiphonus.

(Pressus ascendens) zwei aufsteigende Töne, z.B. mi fa oder si ut.

(Podatus) wieder zwei aufsteigende Töne, z.B. fa sol oder la ut oder re fa.

(Virgula et pressus descendens) drei Töne, z.B. ut ut la.

(Clivis) zwei absteigende Töne, z.B. ut la.

(Sinuosum) dasselbe z.B. la sol oder fa mi

(Podatus et flexa sinuosa) drei Töne, z.B. sol la sol.

(Punctum et podatus et flexa sinuosa.) vier Töne, z.B. sol la ut la.

(Podatus et flexa sinuosa.) drei lange Töne, z.B. sol la sol

(Cephalicus, Trema, Plica) zwei absteigende Töne, z.B. re ut oder sol fa.

(Pressus major) zwei Töne die einen Gesang schließen, z.B. sol fa.

(Pressus minor) zwei absteigende Töne, z.B. sol fa

(Punctum et pressus major) drei Töne, von denen der mittlere noch so lang ist als einer der andern, z.B. sol la sol

(Pressus minor et clivis) vier Töne, z.B. ut la la sol.

(Podatus et plica descendens) drei gebundene Töne, sol la sol, oder la ut la.

(Virga et Podatus) drei Töne, z. B. sol la sol oder fa fa sol oder sol sol la

(Podatus et clivis) drei Töne, z. B. sol la sol

(Podatus et clivis et punctum) vier Töne, z. B. sol la la fa

(Podatus et clivis et virgula) vier gebundene Töne, z. B. re fa mi fa.

(Doppelter Podatus nebst clivis et punctum) sechs gebundene Töne, z. B. re fa mi sol fa re

(Podatus u. doppelte clivis) fünf gebundene Töne, z. B. fa la sol la sol.

(Doppelter Podatus u. virgula) dasselbe, z. B. re fa mi fa ut.

(Quilisma) zwei Töne, von denen der eine geschwungen oder zitternd vorgetragen wird (Vox tremula, Lockstriller) z. B. tr la ut.

(Dreifacher Podatus u. Punctum), sieben Töne, z. B. sol la sol la sol la re.

(Podatus et clivis) acht Töne, z. B. ut re si ut la sol la sol.

(Clivis et virgula et punctum) fünf Töne, z. B. re ut re ut la.

(Doppelter Podatus), vier Töne, z. B. re fa fa la.



